

MUZYKA

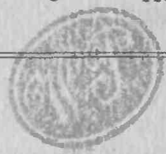


MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

ROK III. 1926.

SPIS RZECZY

ARTYKUŁY





TRYBUNA ARTYSTÓW

IMPRESJE MUZYCZNE

przez mgl.

Z OPERY I SAL KONCERTOWYCH

NOWE WYDAWNICTWA

A) KSIĄŻKI

B) NUTY

I—I-38, II-83, III-130. II—IV-179. V-232, VI-288 IV—XI-XII-628-629.

PRZEGLĄD PRASY

Echo Muzyczne
Lwowskie Wiadomości Muz. i Literackie
Mies. dla Organistów
Muzyk Wojskowy
Muzyka i Śpiew
Muzyka Kościelna
Przegląd Muzyczny
Rytm
Śpiewak
Taniec i Rozrywka
Wiadomości Muzyczne

*

Allgemeine Musik-Zeitung
Araldo Musicale
Der Auftakt
The Chesterian
Le Courrier Musical
Cronache Musicali
Echo Musical
Fiamma
Listy Hudebni Matice
Le Ménéstrel
Modern Music
Le Monde Musical
Music and Letters
The Music Bulletin
Musica Divina
Musica d'Oggi
Musical Courrier
Musical Opinion
The Musical Times
De Muziek
Die Musik
Musikblätter des Anbruch
Musikpädagogische Zeitschrift
Neue Musik-Zeitung
Il Pensiero Musicale
Il Pianoforte
Pro Musica Quarterly
Revista de la Associacion Wagneriana de Buenos-Aires
Revue de Musicologie
La Revue Musicale
The Sackbut
Signale für die Musikalische Welt
Sowriemien. Muzika
Sveta Cecilja
Vita Music. Italiana
Zeitschrift für Musik
Zeitschrift für Musik-Wissenschaft
Żizń Iskusstwa

*

Bluszcz
Comoedia
Myśl Narodowa
La Pologne
Sztuka i Zycie
Świat
Tygod. Ilustrowany
Wiad. Literackie.
Życie Teatru

*

Chwila
Czas
Dziennik Chicagoski
Dziennik Kujawski
Dziennik Poznański
Dziennik Wileński
Echo Warszawskie
Gazeta Warsz. Por.
Głos Narodu
Głos Polski
Głos Prawdy
Ilustr. Kur. Codz.
Kurjer Lwowski
Kurjer Łódzki
Kurjer Polski
Kurjer Poranny
Kurjer Poznański
Kurjer Warszawski
Kurjer Wileński
Messager Polonais
Nasz Przegląd
Nowa Reforma
Nowy Kurjer Polski
Polska Zbrojna
Postęp
Republika
Robotnik
Rzeczpospolita
Słowo Pomorskie
Warszawianka

Tom 1, Zeszyt 1, Str. 39. Zeszyt 2, Str. 84. Zeszyt 3, Str. 131.
Tom 2, Zeszyt 4, Str. 180. Zeszyt 5, Str. 233. Zeszyt 6, Str. 289.
Tom 4, Zeszyt 10, Str. 546, Zeszyt 11 i 12, Str. 630.

ROZMAITOŚCI

Tom 1, Zeszyt 1, Str. 43. Zeszyt 2, Str. 89, 90, 91. Zeszyt 3, Str. 135, 136, 138.
Tom 2, Zeszyt 4, Str. 186, 187. Zeszyt 5, Str. 239, 240. Zeszyt 6, Str. 295.
Tom 4, Zeszyt 10, Str. 555, 556. Zeszyt 11 i 12, Str. 640, 641.

DODATKI NUTOWE

	Tom.	Zeszyt.
Kassern Z. — Prélude polytonal	4	11—12
Łabuński W. — Impromtu	1	2
„ „ — Menuet (nagr. na I konk. kompoz. „Muzyki").	4	10
Marek Cz. — Prélude	2	6
Melcer H. — Fuga	1	1
Perkowski P. — Dwa preludy	2	4
Sikorski K. — Dwie melodje ludowe (ze słowami)	1	3
Tansman Al. — Kartka z albumu	2	5



MUZYKA



MIESIĘCZNIK

Rok III. Warszawa, Styczeń 1926 r. Nr 1.

TREŚĆ

*

TRYBUNA ARTYSTÓW

*

ILUSTRACJE

HENRYK MELCER.
IGNACY PADEREWSKI. BRONISŁAW HUBERMAN.

„ILUSTROWANA KRONIKA MUZYCZNA“ Nr 1.

Okładka i ozdoby graficzne J. ZARUBY.

DODATEK NUTOWY

Henryk Melcer. FUGA (na fortepian).



Z nieznanych listów Szopena

(do Jana Białobłockiego[1]).

Fragmenty niżej przytoczone zaczerpnięte są z oryginałów, odnalezionych ostatnio w Archiwum Akt Dawnych przez p. St. Pereświet-Sołtana, który obecnie przygotował cały zbiór listów Mistrza do druku, zaopatrując go w obszerną przedmowę.

Redakcja.

Warszawa, niedziela dn. 30 października 1825 r.

...Chciałbym Ci coś nowego donieść, żeby Cię to zabawić mogło, ale, prócz następujących nowin, nic nie wiem — Cyrulik Serwilski[2]) (sic!) (Le barbier de Seville) był grany w sobotę na teatrze, zostającym teraz pod dyrekcją Dmuszewskiego, Kudlicza, i Zdanowicza; podobał mi się bardzo, Zdanowicz, Szczurowski, Polkowski dobrze grali, jakoteż Aszpergerowa i jeszcze dwie osoby:[3]) jedna ciągle zasmarkana, kichająca; druga zapłakana, chuda, w pantoflach, w szlafroku, ciągle w takt ziewająca. Prócz tego przyjechał z Paryża do Warszawy niejaki Pan Rembieliński,[4]) siostrzeniec Prezesa, który siedział 6 lat w Paryżu i gra na fortepianie tak, jakem jeszcze nikogo nie słyszał. Możesz sobie wystawić, co to za uciecha dla nas, cośmy tu nic doskonałego nie słyszeli. Nie jest on jako Artysta, ale jako Amator. Nie będę się rozszerzał nad opisywaniem jego szybkiej, gładkiej, okrągłej gry, ale Ci to tylko powiem, że lewa ręka tak mocna, jak prawa, co jest nadzwyczajną rzeczą w jednej osobie.

Warszawa, w czerwcu 1826 r.

... Głośno słychać, że za dwa lub trzy tygodnie dadzą Freischütza;[5]) ile mi się zdaje Freischütz w Warszawie wiele narobi hałasu. Zapewne liczne będą reprezentacje i słusznie. Albowiem wiele już jest, kiedy nasza opera sławne Webera potrafi wystawić dzieło. Jednakże, zważając na cel, do którego Weber dążył w Freischützu, jego osnowę niemiecką, ową dziwną romantyczność, najzwyczaj (sic) wyszukaną harmonję, Niemcom szczególniej do gustu trafiającą, wnieść można, iż publiczność warszawska, przyzwyczajona do lekkich Rossiniego śpiewów, z pierwszego wstępu, nietyle z przekonania, ile idąc za głosem znawców, dlatego chwalić będzie, że wszędzie Weber chwalony.

Warszawa, sobota, dn. 2 listopada 1826 r.

... Dowiedzże się, moje życie, przy tej okazji, że do Liceum[6]) nie chodzę. Albowiem głupstwem by było siedzieć z musu 6 godzin na dzień, kiedy mi doktorzy Niemieccy i Niemiecko-Polscy chodzić ile możności dużo kazali; byłoby to głupstwem, drugi raz tego samego słuchać, kiedy tymczasem czego innego przez ten rok nauczyć się można. Tym końcem chodzę do Elsnera na kontrapunkt ścisły, 6 godzin na tydzień słucham Brodzińskiego, Bentkowskiego[7]) i innych w jakimkolwiek związku będących objektów z muzyką. Idę spać o 9-ej. Wszystkie herbaty, wieczory, baliki w łeb wzięły.

---

[1]) Jan Białobłocki (1805—1828), kolega z Liceum i serdeczny przyjaciel Szopena.
[2]) Wystawiony po raz pierwszy w Warszawie 29.X 1825 roku.
[3]) Zaznaczyć wypada, że wszyscy wymienieni artyści zgodnie ze zwyczajem ówczesnym byli równocześnie artystami opery i dramatu.
[4]) Aleksander Rembieliński, popularny w owym czasie pianista, przedwcześnie zmarły.
[5]) Wystawiono w Warszawie po raz pierwszy dnia 3 lipca 1823 r. z wielkiem powodzeniem.
[6]) Szopen był uczniem Liceum Warszawskiego w latach 1823 — 26.
[7]) Kazimierz Brodziński, poeta. profesor literatury polskiej, oraz Feliks Jan Bentkowski, profesor historji powszechnej, wykładali na Uniwersytecie Warszawskim, na który uczęszczał w owym czasie Szopen.



„Na dworze Henryka Walezego“. (LOUVRE).

HENRYK OPIEŃSKI.

CO WIEMY O JAKÓBIE LUTNIŚCIE?

Nazwisko Jakóba Polaka (*Jacob pollonais*), lutnisty Henryka Walezego, stosunkowo niedawno zostało włączone do historji polskiej muzyki; nie wiedział o jego istnieniu Wojciech Sowiński, piszący swój „Słownik muzyków polskich“ w r. 1856-ym w Paryżu, pominął jego egzystencję Poliński w swych „Dziejach muzyki polskiej“ — choć nazwisko Jakóba można już było odnaleźć w kilku dawnych leksykonach niemieckich: najdawniejsza notatka o Jakóbie znajduje się w znanej muzykologom kronice Wolf. Gasp. Printza z r. 1690-go pod tytułem: „Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst" etc., wydanej w Dreźnie. Notatkę Printza powtórzył w swoim Leksykonie Joh. Gottfr. Walther (Lipsk 1732), a za nim Vogel w swym cennym „Katalogu“ („Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musikabteilung der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel") oraz Eitner w „Quellenlexikon“. Wzmianki te nie zawierały jednak wiadomości obszerniejszych a identyfikowały przytem osobę lutnisty Jakóba z Jakóbem Reysem z Augsburga, nazywając go *„Jacobus de Reys* ein Augsbur-

g e r, insgemein nur Pohle genannt, weil ihn Heinrich der dritte, König in Frankreich wegen seiner fürtrefflichen Kunst anno 1574 gebracht".

Dopiero z artykułu p. Michel Brenet'a pseudonim nieżyjącej już, zasłnżonej badaczki na polu historji muzyki we Francji p. Marji Bobillier), który ukazał się w roku 1898-ym pod tytułem: „Notes sur l'histoire du Luth en France". w kwartalniku włoskim: „Rivista musicale Italiana", dowiędzieliśmy się nieco szczegółów o tym muzyku, nas polaków specjalnie obchodzących, które przytem prostowały do pewnego stopnia niejasne wiadomości leksykonów niemieckich. Te wiadomości z francuskich kronik stanowią też do dziś dnia jedyne źródło informacyjne o życiu Jakóba polaka; daleko obfitszych danych tyczących jego twórczego talentu — a więc rzeczy najważniejszej, dostarczyły poznajdywane przeze mnie między 1904—1908-ym rokiem kompozycje owego lutnisty.

Najwięcej wiadomości o osobie Jakóba znajdujemy w kronice Sauval'a z r. 1724 „Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris" (Tom I p. 322). Oto co z niej cytuje p. M. Brenet: „Jakób, najznakomitszy lutnista swego wieku, urodził się w Polsce i przybył jako młodzieniec do Francji, gdzie się dał więcej poznać pod nazwą Polak niż Jakób. Gra jego była tak pełna („plein" ma zapewne oznaczać „pełność tonu") i tak harmonijna, jego dotknięcie (wzgl. uderzenie) tak silne i piękne, że, jak mówią fachowcy, wyciągał z lutni duszę. Miał rękę tak dobrą i tak szybką („vite" ma tutaj oznaczać raczej „zręczną"), że grając nie podnosił wcale palców, które zdawały się być przylepione do lutni; zręczność bardzo rzadka, a przed nim nieznana. Mimo, że na wielkiej lutni*) grał lepiej niż ktokolwiek z jemu współczesnych, na małej było to jeszcze co innego. W końcu powiadają, że nikt nie umiał tak, jak on preludjować. Ta jego wielka reputacja sprawiła, że dostał tytuł królewskiego lutnisty *(joueur du luth de la chambre du roi)*. O majątek tak się mało troszczył, że umarł w biedzie w wieku lat sześćdziesięciu. Ballard drukował sporo dobrych jego utworów. Muzycy podnoszą zwłaszcza (font grand cas) jego Gallardy, które wówczas były bardzo w modzie; należą one też istotnie do najlepszych z owych czasów. Powiadają, że najlepiej grał wtedy, jak się dobrze napił, co mu się często zdarzało. Nie ożenił się nigdy i umarł około roku 1605-go tknięty paraliżem, przy ulicy Bertin-Poiré gdzie zamieszkiwał". Tyle kronika Sauvala.

W „Description de Paris" przez Piganiol de la Force znajduje się jeszcze notatka, informująca, że Jakób został pochowany w kościele St. Germain L' Auxerrois.

*) Wielka lutnia była to odmiana lutni nosząca również nazwę *Archiluthe* lub *Theorbe*.

W notatkach tych uderza brak wiadomości o tem, że Jakób przybył wraz z Henrykiem Walezym do Francji — o czem głównie wspominają niemieckie kroniki, nie mogące się ostatecznie zdecydować czy Jakób był „Pohle“, czy „Augustanus“ t. j. rodem z Augsburga; jest więc wielkie prawdopodobieństwo, że zostały tu pomieszane dwie osoby Jakób de Reys i Jakób Polak. Że źródła francuskie o jego przybyciu z królem Henrykiem do Francji nie pisały, mogło się to było stać łatwo z tego powodu, że wogóle szczegóły owej ucieczki królewskiej z Polski nie bardzo się nadawały do uwiecznienia ich w kronikach francuskich, a następnie wiadomo, że król, wracając do Paryża, aby objąć spuściznę korony francuskjej po swym bracie, nie jechał już prosto z Polski — bo zatrzymały go w drodze na parę miesięcy fety Weneckie; wjeżdżał też w mury Paryża niewątpliwie inaczej, to jest nie w osiem koni tak jak uciekał z Polski, jakiś muzykant w jego wspaniałym orszaku się znajdujący nie mógł więc zwracać czyjejkolwiek uwagi. Nie jest również wykluczoną możliwość, że Jakób, opuściwszy z królem Kraków, wprost do Francji się udał, nie towarzysząc swemu panu w podróży do Włoch. W każdym razie kronika francuska daje nam obraz dosyć charakterystyczny i ciekawy utalentowanego szałaputy, artysty na wielką widocznie miarę, ale słabego charakteru pijaczynę.

Michel Brenet, cytując pochwały dla Gallard Jakóba nie znał jego kompozycyj — nie przypuszczał nawet, że się zachowały; tymczasem poczynione przeze mnie poszukiwania w Bibljotekach niemieckich (Monachjum, Wolfenbüttel, Norymberga) pozwoliły wynaleźć cały szereg utworów Jakóba Polaka, zwanego również w jednem z wydawnictw z włoska: *Jacopo già chiamato il Pollonese.*

Utwory Jakóba istnieją drukowane w Tabulaturach lutniowych Leopolda Fuhrmanna z r. 1615 („Testudo Gallo - Germanica“), Joachima van den Hove z r. 1612 („Delitiae musicae sive cantiones quamplurimis praest. nostriaevi Musicorum libris selectae“), Besarda z r. 1603 („Thescurus harmonicus“), w tegoż Besarda z r. 1617 („Novus partus sive Concertationes musicae...“) i w kilku innych. Najbardziej interesujące są utwory z „Novus partus“ oraz z „Delitiae“.

Są to tańce i to przedewszystkiem te Gallardy, które wychwalał Sauval w swej kronice, a które w swoim czasie miały być tak modne; w „Delitiae“ zaś znajdują się trzy urocze Couranty.

Te tańce Jakóba Polaka potwierdzają w zupełności opinję, jaką się nasz sfrancuziały prawdopodobnie lutnista cieszył nad Sekwaną. Cechuje je nadzwyczajny wdzięk linji melodyjnej, bardzo urozmaicona rytmika, ładna i nie banalna harmonizacja; nasza literatura lutniowa może też się słusznie szczycić temi utworami. Niestety, nie mamy

pewności, czy królewski lutnista JKM. Henryka, ów Jakób „chiamato il Pollonese“ czuł się rzeczywiście polskim muzykiem, czy też... wśród „dworskich wszeteczności“ na obczyźnie o kraju rodzinnym zapomniał... A może to właśnie tęsknota za ojczyzną kazała mu tak często do szklanicy zaglądać i w niej topić „malinkonje“, przetapiane później na cudowne dźwięki lutni? A może w kraju zostawił swoje serce i dla rany tej serdecznej do śmierci został w bezżennym stanie niczem jej zagoić nie mogąc? Może...

Biorąc kompozycje Jakóba jako podstawę muzyczną opery, której on jest bohaterem — nie najlepszej zresztą sławy — pragnąłem zbliżyć ku nam tę piękną muzykę, która w swej autentycznej lutniowej formie dla szerszego ogółu mogłaby długo pozostawać martwą literą.—A poznać ją warto...

ANKIETA.

CHOPIN czy SZOPEN?

Imię największego wieszcza muzyki polskiej, należące do najbardziej czczonych i uwielbianych, będące jednym z najpiękniejszych symbolów polskości, nie ma dotąd jeszcze ustalonej pisowni w języku ojczystym. Obok pisowni autentycznej, obcej dla oka i dla ucha znacznego odłamu społeczeństwa polskiego, używana jest pisownia kompromisowa, oddająca brzmienie tego nazwiska w ramach fonetyki polskiej.

Redakcja „MUZYKI“, uważając, że ujednostajnienie pisowni wielkiego nazwiska jest sprawą doniosłą i aktualną, ogłasza niniejszą ankietę w nadziei, że wywoła ona wymianę zdań, z której wyłonić się może pożądana decyzja.

Odpowiedzi na niniejszą ankietę drukowane będą w następnych numerach „MUZYKI“.

LUDOMIR RÓŻYCKI.

MILITARYZACJA CZY INDYWIDUALIZACJA?

Zamieszczając w imię bezstronności i ze względu na szacunek dla autora niniejszy jego artykuł, uważa redakcja za wskazane zaznaczyć na tem miejscu, że aczkolwiek podziela w całej pełni myśl przewodnią artykułu o niebezpieczeństwie niwelizacji ideałów muzycznych poszczególnych grup etnicznych i wybitnych jednostek twórczych, to jednak inne ma poglądy na działalność Międz. Tow. Muzyki Współczesnej i inaczej patrzy na perspektywę historyczną nowej muzyki rosyjskiej.

Redakcja.

Na tle przejawów, charakteryzujących współczesną epokę muzyczną, jasno zarysowuje się dążność do wysunięcia pewnych kierunków w muzyce jako wyłącznych oraz do zbliżenia się ogólno-europejskiego. Przemijającą fazę ewolucyjną kilku uprzywilejowanych narodów o silnej tradycji muzycznej podnosi się dziś do wysokości symbolu ewolucji muzyki wszechludzkiej — symbolu, do poziomu którego przystosować należy bez zastrzeżeń twórczość muzyczną każdego narodu. Jedynie podporządkowanie się temu nakazowi upoważnia do międzynarodowego porozumiewania się i tylko ta twórczość, która chce się wypowiadać panującym obecnie w świecie mody muzycznej językiem n. p. à la Schönberg albo à la Strawiński, jest uznawaną na terenie międzynarodowym. Tendencje takie skupiają się w towarzystwie „Internacjonalnej muzyki", które reprezentuje tak zwany modernistyczny kierunek.

I oto międzynarodowa organizacja, która winna by widzieć cel swego istnienia w dążeniu do poznawania dorobku muzycznego każdego narodu poprzez najważniejsze fazy jego rozwoju, w jego trwałych epokowych wartościach, celem wzbogacenia kultury ogólno ludzkiej świeżym dopływem tych wszystkich plemiennych odrębności, które stanowią istotę kultury muzycznej każdego narodu, ta organizacja stoi na usługach przemijających kierunków w sztuce, które powstają po to, aby za chwilę ustąpić nowym hasłom, nowym prądom, kształtować nowych wyznawców, zwalczających swych poprzedników.

W dziedzinie sztuki okresy takie są zjawiskiem zwykłem. Każde pokolenie je przeżywa. Z istotną twórczą ewolucją sztuki, która zależną jest od poszczególnych objawień genjuszu, ma takie zewnętrzne falowanie bardzo mało wspólnego. Częstokroć zanim jeszcze gorliwi naśla-

dowcy umocnią nowe niezbite prawa, ogłoszą nowe kanony piękna, potęga objawienia twórczego obraca w gruzy świeżo zbudowane kaplice, skazuje na banicję wyznawców, a to co miało być dniem dzisiejszym, nawet przyszłością — zapada się w przepaść.

Sztuka nie jest ani nową ani starą, ani modną, ani modernistyczną, nie daje się krępować ani prawami przeszłości, ani doktrynami teraźniejszości.

*

Bardzo ciekawe spostrzeżenia, dotyczące rozwoju muzyki rosyjskiej poprzez jej liczne etapy, czyni Borys de Schloezer w swym artykule, poświęconym pamięci Liapunowa („La Revue Musicale").

Bałakirew, Liapunow, Rimski - Korsakow i ich wyznawcy w przeciwieństwie do Czajkowskiego i Taniejewa, których kierunek uważany był wówczas za bardzo eklektyczny, stworzyli w Petersburgu tak zwaną „grupę pięciu", która wzięła sobie za cel wywalczenie muzyce rosyjskiej narodowej prawa do dalszego rozwoju. Drogi, prowadzącej do zrealizowania tych idei, szukała wyżej wspomniana grupa w zupełnej asymilacji muzyki rosyjskiej z ówczesną kulturą muzyczną europejską i jej formą klasyczno-romantyczną. Po za tym ideałem, dla grupy tej nie było nic godnego uznania. Według ich idei muzyka rosyjska mogła się rozwijać tylko o tyle, o ile się podporządkuje wymaganiom i normom Zachodu. Jak słusznie zaznacza Schloezer, dążność ta była właśnie istotą akademizmu, który sztucznie tworzy absolutne prawa, zmierzające do zniewolenia techniki indywidualnej poszczególnych twórców, wysuwając natomiast technikę, zależną od uświęconych w Europie formułek. Ofiarą tych dążności (zaznacza dalej Schloezer) był naówczas Mussorgski. Odrębność jego techniki kompozytorskiej, przeciwstawiającej się technice Berlina, Lipska i Paryża, uznano w Petersburgu za godną pogardy. Dość powiedzieć, że pseudo-rewolucjonista, akademik Liapunow zaćmił naówczas Mussorgskiego!

Jeżeli weźmiemy stosunek muzyki rosyjskiej do europejskiej, to cóż pozostało z tej pseudo rewolucyjnej epoki? Przecież nie Liapunow i nie Bałakirew. Pozostał przedewszystkim niedoceniony wówczas Mussorgski, którego obecnie stawia się w rzędzie najznakomitszych twórców, tych twórców, którzy mieli wpływ na rozwój muzyki ogólnoeuropejskiej. On właśnie był tą siłą, która oswobodziła muzykę rosyjską od ciężaru form i tradycyj romantyzmu. On był istotnym rewolucjonistą i za to jest dziś tak bardzo ceniony.

*

Muzyka jest najbezpośredniejszą z istniejących sztuk; będąc najistotniejszem objawieniem psychicznej odrębności narodu, jest jedno-

cześnie sztuką najbardziej narodową i najbardziej nadającą się do zinternacjonalizowania.

Znaczenie muzyki polega nietyle na formie wypowiadania się, ile na odrębności pierwiastków melodyjnych i rytmicznych. Prymitywy sztuki pochodzą z muzyki ludowej i powinny mieć formę odpowiednią do swego charakteru. Jaką ma być ta forma, nie można przewidzieć ani narzucić; zależnem to jest od stópnia talentu i genjalności twórcy. Naógół jednak forma rodzi się jednocześnie z treścią melodyjną. O ile w literaturze każde dzieło chcąc sobie zdobyć wpływy internacjonalne może być tłomaczone, a przez kongenjalne tłomaczenie może niejednokrotnie nawet zyskać, o tyle istotna wartość muzyki, jako czynnika dopływu ożywczego kultury muzycznej, polega na nieograniczonej żadnem prawem formy, na niczem nieskrępowanej oryginalności.

Każdy naród w swej ewolucji przechodzi pewien ferment, ewolucja ta jednak musi przyjść z wewnątrz, nie po przez wpływy zewnętrzne, narzucone, nie mające związku z rozwojem psychiki narodu. Tylko taka droga prowadzi do krystalizacji stylu muzyki narodu a styl ten w swej zamkniętej odrębności może być wartościowym czynnikiem kultury ogólno-europejskiej, wzbogacającym muzykę różnorodnością rytmiczną lub oryginalnością koncepcji melodyjnej. Wpływy zewnętrzne, narzucone tamują częstokroć rozwój muzyczny narodu na znaczny przeciąg czasu. Okresy takie u narodów z bogatą tradycją trwają najdłużej; dowodem jest np. ewolucja muzyki francuskiej, wykolejonej na długie lata w swojej linji rozwojowej przez przemożny wpływ Wagnera.

Narzucenie formy i stylu nie odpowiada wreszcie idei, mającej być podłożem międzynarodowego zbliżenia. Czyż to gwałtowne nakłanianie twórczości do pewnego kierunku, popartego nietyle wrażeniem czysto muzycznym, ile akcją literacką całej armji intelektualistów, działających raczej teoretycznie aniżeli praktycznie, — czyż nie jest to militaryzacją sztuki? Zaś przymusowa szata zewnętrzna i jednostajność atmosfery uczuciowej czy nie przypomina munduru żołnierskiego na tle koszarowej szarzyzny?

BRONISŁAW HUBERMAN.

CZY ISTNIEJE TALENT MUZYCZNY?

W jaki sposób stałem się muzykiem? Dlaczego jestem skrzypkiem, a nie pianistą, wiolonczelistą, a nie kompozytorem, krytykiem? Oto pytania, które niejednokrotnie powstawały w mym umyśle. Pragnę dać na nie dziś odpowiedź, a jednocześnie chcę znów poruszyć zasadniczą kwestję, która mnie zawsze bardzo interesowała, mianowicie kwestję, czy istnieje wogóle jakieś specjalne nastawienie psychiczne i intelektualne, które zgóry już decyduje, w jaki sposób i na jakiem polu przejawić się ma talent poszczególnej jednostki. Zawsze mi się wydawało, że takie specjalne, jednostronne uzdolnienia nie istnieją w naturze. Istnieją tylko talenty w pojęciu najszerszem; dopiero układ stosunków zewnętrznych decyduje, jakie formy mają one przybrać w swem realizowaniu.

Talentem nazywam zdolność wchłaniania wrażeń zewnętrznych, przerabiania ich w sferach uczucia i intellektu i wyciskania na nich piętna swej indywidualności, która je przeobraża i nowe nadaje im życie. Wydaje mi się rzeczą pewną, że jednostka, która przejawiła swój talent z powodzeniem w jednej dziedzinie, mogłaby i w wielu innych dziedzinach stworzyć rzeczy godne uznania i pochwały. Przy określeniu drogi, jaką ma kroczyć talent w swej twórczej pracy, decydują zazwyczaj głównie okoliczności i względy, niemające nic wspólnego ze sferą indywidualną jednostki, posiadającej talent. Tradycje rodzinne, stan majątkowy, wychowanie, otoczenie, wrażenia młodości, wpływ rodziców i wreszcie właściwości fizjologiczne, — oto główne z tych warunków, jakie tu wchodzą w grę. Nie ulega wątpliwości, że każdy zawód stawia adeptowi specjalne wymagania. Tak naprzykład niemoglibyśmy sobie wyobrazić malarza, cierpiącego na daltonizm, muzyka, nie posiadającego subtelnego ucha, skrzypka, mającego ociężałe, zgrubiałe palce. Ale te warunki nie decydują przecież bynajmniej o talencie. Są to warunki „mechaniczne", wprawdzie nieodzowne, ale najzupełniej nieużyteczne w tym wypadku, kiedy nie są one podporządkowane sferom uczuciowym i intelektualnym.

Jeżeli ktoś przejawia uzdolnienia w jednym zawodzie, czemuż niemielibyśmy przypuszczać, że i w innych zawodach okazałby się rów-

nie uzdolniony? Wprawdzie zdarza się, że próby zmiany zawodu dokonywane przez wielkich ludzi nie powodzą się. Ale w wypadkach takich uwzględniać należy te następstwa, jakie zostawia po sobie jednostronna praca w specjalnej dziedzinie.

Frenologowie mogliby mi wskazać na budowę mózgów wielkich ludzi, które nosiły pewne ślady wskazujące na ich zawód. Ale czyż mógłby kto stwierdzić z całą pewnością, że te właściwości istniały już przed obraniem zawodu, że nie są one właśnie wytworami jednostronnej pracy, uprawianej w pewnej, raz na zawsze obranej dziedzinie. A przecież przypuszczenie takie byłoby jedynie trafne! Zważmy bowiem, że poprzednie epoki rozwoju umysłowego, acz bezsprzecznie bardzo ożywione, nie znały wielu sfer i zjawisk, które dopiero później zostały opanowane. Przypuśćmy teraz, że w owych epokach rodziły się genjalne jednostki, które przez specyficzny układ mózgu przeznaczone były do pracy w dziedzinach, niewłączonych do ówczesnego „stanu posiadania", wyobraźmy sobie, że poszczególne jednostki posiadały genjusze Billrotha przed odkryciem aseptyki, Skłodowskiej przed wynalezieniem promieni X, Joachima przed powstaniem skrzypiec, Bacha czy Beethovena przed powstaniem form muzyki europejskiej. Gdybyśmy przyjęli bez zastrzeżeń teorje deterministyczne i chcieli obstawać przy twierdzeniu, że kierunek talentu jest już z góry określony, to musielibyśmy dojść do wniosku, że każdy z tych genjuszów byłby równie nieużyteczny, jak ów historyczny banknot tysiącrublowy pewnego potentata rosyjskiego, który na początku wojny rosyjsko-japońskiej znalazł się w Mandżurji i zginął z głodu, ponieważ mieszkańcy tego kraju nie widzieli nigdy takich pieniędzy i nie chcieli zmienić baknotu.

Nie, w naturze nic nie ginie, tem bardziej genjusz! Billroth nawet gdyby nie miał istnieć w jego epoce chloroform, nie byłby pozostał przeciętnym felczerem, Mozart nawet i w epoce kompletnego zaniku muzyki nie umarłby jako lokaj biskupi, a kto może zaręczyć, że antyczna Safo nie przejawiłaby się w naszych czasach tak jak Curie-Skłodowska, a Homer nie okazałby się współzawodnikiem Beethovena? W swych skłonnościach, w swych nawykach i czynach jest przecież każda jednostka związana nierozerwalnemi więzami z epoką, rasą i otoczeniem. Talent przejawia się najczęściej i najłatwiej w tych dziedzinach, jakie znajdują się w danej epoce u zenitu swego rozwoju; stąd się też tłomaczy, że w każdej poszczególnej epoce występują talenty przeważnie w tych samych dziedzinach.

Przypomnijmy sobie literacką działalność muzyka Schumanna, doświadczenia fizyczne i rozprawy biologiczne poety Goethego, na które powołuje się z całą powagą Darwin w swem dziele o powstaniu gatunków, przypomnijmy sobie czarujące szkice Mendelsohna albo roz-

prawę Billrotha „Kto jest muzykalny" albo wreszcie tłomaczenie poezji Vrchlickiego, dokonane przez genjalnego chirurga Alberta. Przypomnijmy sobie prawodawstwo Napoleona, aczkolwiek przez wybitnych prawników epoki opracowane, jednak w swem całokształcie noszące odbicie genjuszu wielkiego wodza. A przecież te wszystkie prace, nieraz wznoszące się w najwyższe regjony twórcze, były dokonane niejako na marginesie zwykłej codziennej pracy w obranym zawodzie, pracy na innem, specjalnem polu.

A więc niema wązkich, dla jednej tylko dziedziny przeznaczonych talentów. Istnieją talenty wielkie, obejmujące całe szeregi dziedzin życia umysłowego i uczuciowego, wznoszące się niekiedy nawet do poziomu t. zw. uniwersalnego genjuszu, istnieją przecież i talenty skromniejsze, nie wspinające się tak wysoko, a jednak potwierdzające w całej rozciągłości omawianą wyżej teorję. To też nie będzie chyba poczytywane mi za zarozumiałość, jeżeli przytoczę na tem miejscu fragment z mego własnego życia, ilustrujący mą tezę o istocie talentu.

*

W jaki sposób stałem się muzykiem, skrzypkiem? Było to skutkiem następującego splotu okoliczności. Ojciec mój, aczkolwiek samouk w dziedzinie muzycznej, był namiętnym miłośnikiem muzyki. Trudne warunki życiowe nie dały mu możności kształcenia wrodzonego instynktu muzycznego. Z tego powodu odczuwał wielki żal i oddawna już marzył, aby wykształcić swego syna na poważnego muzyka. W dodatku niejednokrotnie przekonać się mógł, że posiadam w tym kierunku uzdolnienia nieprzeciętne. Dziś wydają mi się te wszystkie przejawy bezspornie symptomatycznemi, ale czyż można naprawdę dodawać większą wagę piosenkom, wyśpiewywanym przez małe dzieci, lub też ich marzeniom o skrzypcach, trąbkach i innych instrumentach, widzianych w wystawie sklepów muzycznych? Chyba nie. Gdyby bowiem wszystkie te niewinne rzeczy miały być istotnemi symptomatami talentu, to świat zaludniłby się sami niemal genjuszami muzycznemi. W mojem życiu przejawy te nie nabrałyby nigdy znaczenia decydującego, gdyby nie wtrąciła się do mego losu jedna okoliczność, zgoła nie oczekiwana, mająca pewien przysmak egzotyzmu. Szach perski odbywał w owym czasie swą podróż europejską... Proszę się nie śmiać: kaprys losu zrządził, że podróż możnowładcy Wschodu miała odegrać decydującą rolę w życiu skromnego dziecka prowincjonalnego. A stało się to w ten sposób. Podczas swego pobytu w Warszawie, udzielił szach audjencji jakiemuś cudownemu dziecku, które tak go oczarowało swą grą, że natychmiast otrzymało z rąk jego nagrodę w postaci dożywotniej renty, tytułu nadwornego pianisty i wielkiego orderu Lwa i Słońca.

Wieść o tem rozniosła się po całym kraju. „Słońce“ wschodnie z orderu, darowanego przez szacha, rozogniło umysły wszystkich rodziców, którzy mogli mieć jakieś nadzieje zdobycia egzotycznej nagrody. I moi rodzice, rzecz prosta, ulegli tej niewinnej psychozie. Po krótkiej naradzie, powzięto decyzję, że mam się poświęcić muzyce. Miałem się uczyć na fortepianie, bowiem i owe szczęśliwe „cudowne dziecko“ podbiło szacha grą fortepianową. Ale tu stanęła na przeszkodzie znów jedna z tych napozór nieznacznych okoliczności, które decydują o przyszłym rozwoju talentu. Tą okolicznością był brak pieniędzy na kupno fortepianu. Szczupłe dochody mego ojca zupełnie wykluczały wszelką możność nabycia fortepianu na własność; niepodobna było marzyć nawet o wypożyczeniu go na czas dłuższy. I oto wszystkie decyzje i wszystkie marzenia o mojej karjerze muzycznej zawisły w powietrzu...



Ale niespodziewanie wtrącił się do mych losów jeszcze jeden, równie niewinny epizod. Na tem miejscu drogi mego życia, które opuścił szach perski, stanął pewien ubogi skrzypek, uczeń konserwatorjum. Spotkaliśmy go pewnego wieczora u naszych znajomych. Skrzypek ten wykonał kilka drobnych utworów muzycznych, które wprawiły mnie, naówczas sześcioletniego bąka, w stan wielkiego podniecenia. Wyśpiewałem ku ogólnej wesołości urywki ze słyszanej muzyki, a przypuszczam, że mogło to obudzić zainteresowanie znawcy. Być może, że znawca ten, który miał naówczas wielkie tarapaty pieniężne, zwęszył odrazu możność zwerbowania nowego adepta gry skrzypcowej. Dość, że wykrzyknął on, oglądając moje ręce: „Święty Boże, te ręce są stworzone dla skrzypiec!“ Może w twierdzeniu tem była nawet doza prawdy, bowiem palce moje w rzeczywistości są bardzo sprężyste i bardzo odpowiednie do gry skrzypcowej. W każdym bądź razie wykrzyknik wyżej przytoczony był nowym lontem, umiejętnie podłożonym pod łatwozapalny gmach ambitnych aspiracji mych rodziców. Doprowadził on wkrótce do pożądanego wybuchu. Zdecydowano, że będę się uczył gry skrzypcowej i że profesorem moim będzie uczeń konserwatorjum, spotkany przypadkowo u znajomych.

I oto wstąpiłem na drogę, którą kroczę do dnia dzisiejszego. Czy mogę dziś być przekonany, że jest to jedyna właściwa droga, a wszystkie inne byłyby dla mnie zawodne?

G. FRANCESCO MALIPIERO.

CO O TEM RZEKLIBY NASI DZIADKOWIE?

W numerze 4 — 5 naszego pisma (1925 r.) zamieszczony został artykuł senjora współczesnej muzyki francuskiej Vincent d'Indy'ego p. t. „Rozważania o muzyce modernistycznej". Wywołał on szereg replik wybitnych przedstawicieli współczesnego ruchu muzycznego, które kolejno zamieszczane są na łamach „Muzyki". I artykuł niniejszy nadesłany redakcji przez jednego z najwybitniejszych twórców muzycznych młodej Italji, stoi w bezpośrednim związku z tą znamienną polemiką.

Redakcja.

Ileż razy zdarza się napotykać młodych ludzi, zakochanych w starych kobietach! Podobne to do przywiązania niektórych ludzi naszej epoki do muzyki naszych dziadków. Może to dlatego nazywamy „wirtuozami" (cnotliwymi) wykonawców, starych i młodych, którzy nie utrzymują kontaktu z muzyką współczesną i uważają za pogwałcenie cnoty muzycznej nowe prądy, które niosą muzykę ku przyszłości.

Jednakże gdyby nawet kryzys dzisiejszy był znakiem upadku. nie byłoby od rzeczy brać go na serjo i dodawać otuchy muzyce współczesnej; gdyby nawet była chora, już dlatego, że jest sztuką współczesną, powinna interesować naszą generację. Zwalczać „a priori" muzykę współczesną, czyniąc się niewolnikami tej, jaka od stu lat nie poddaje się wpływom czasu, albo jaka powstała z tych artystów urodzonych w połowie zeszłego wieku, którzy nie oddalili się od stylu muzycznego naszych dziadków, to znaczy zaprzeczać samym sobie wszelkich zdolności muzycznych i gubić najbliższą przyszłość muzyki współczesnej wogóle. Wykonawcy (pianiści, śpiewacy, skrzypkowie, dyrygenci etc.) są wprawdzie bardzo ważnym i nieodzownym współczynnikiem muzycznym, ale przecież tylko twórcy nowej muzyki określają drogi ewolucji sztuki dźwięków.

Muzyka współczesna powinna być podzielona na dwie kategorje: jedna to ta, która nie wyszła z koryta, wytkniętego jeszcze przez naszych dziadków; druga to ta, która walczy w poszukiwaniu nowej drogi przewodniej i którą jedynie nazywać wypada „muzyką współczesną". Jest rzeczą godną uwagi, że tylko dzieła sztuki, które w swoim czasie nie były wyrazem przelotnej mody, zachowały wieczną młodość i pozostały na zawsze „współczesne". Przez to właśnie Pier dalla Francesca jest „współcześniejszy" od Rafaela, Jakopone da Todi, od Metastasja

i Palestriny, Gesualdo z Venosy i Domenico Scarlatti są współcześniejsi od wszystkich autorów dramatów muzycznych, nawet tych z połowy zeszłego wieku.

Byłoby nonsensem nazywać „muzyką współczesną" tylko to, co harmonicznie nie odpowiada poglądom naszych dziadków. Ewolucja muzyczna szła zawsze przez dziedzinę harmonji. Dlatego Palestrina nie zrozumiałby Monteverdiego, Monterverdi Dominika Scarlatti'ego, Scarlatti Beethovena, Beethoven Wagnera (tu trzeba się zatrzymać...)

Ale i formy muzyczne miały swoją ewolucję, wprawdzie mniej gwałtowną i idącą po linjach o mniej brutalnych skokach. Tylko o to chodzi, że muzyka od przeszło stulecia przyswoiła sobie, zmieniając to potem w system, tak zwany rozwój tematyczny. System ten jest bardzo... wygodny bowiem umożliwia skomponowanie muzyki, trwającej jakieś dwadzieścia minut przy pomocy czterotaktowego mniej więcej oryginalnego tematu. Jest to najczęściej muzyka sztuczna, martwa. Muzyk jest w tym względzie (nie mówiąc o innych!) przeciwieństwem bankiera, bankier bowiem daje procent od kapitału, muzyk buduje kapitał z procentów. Muzyczni prorocy są nazbyt zainteresowani, aby się móc wyrzec tej dochodowej krótkowzroczności, ale zdaje się nie będzie zbyt śmiałem twierdzenie, że aby umożliwić dalszą ewolucję muzyczną i uczynić naszą muzykę doskonalszą, trzeba koniecznie wyrzec się tego systemu tematycznego i dać możność myślom muzycznym następować po sobie i przetwarzać się dowolnie... Te zasady były przecież charakterystyczną cechą muzyki włoskiej aż do końca XVIII wieku.

To prawda, że wyrzekając się osławionej „przeróbki" tematów, niełatwo jest skomponować czterdzieści pięć minut muzyki (to jest kaliber przepisowy dla symfonji). Ale czy z tego nie wypływa, że nie należy muzyki mierzyć łokciem? Czy pięć minut muzyki żywej, naturalnej nie są warte więcej od trzech kwadransów muzyki, osiągniętej przez system „przeróbek tematycznych".

Jeżeli harmonja i forma będą się rozwijały równym krokiem, to będziemy mieli muzykę współczesną obdarzoną wielką żywotnością, na złość tym gościom pogrzebowym, którzy już dziś intonują „de profundis". Co się tyczy naszych dziadków, zostawmy ich, niech śpią w pokoju, tembardziej, że bez wątpienia, zanim zostali naszymi dziadkami, większość z nich kochała młodość i piękne kobiety.

Asolo, 20 września 1925 r.

ZBIGNIEW DRZEWIECKI.

NOWE PROBLEMY STYLU FORTEPIANOWEGO.

Żyjemy bezwątpienia w dobie niebywałego rozwoju nowoczesnej literatury fortepianowej. Ilość ukazujących się nieomal z godziny na godzinę utworów jest tak wielka, że nawet fachowcowi trudno jest trzymać rękę na tętnie nowej twórczości muzycznej i być au courant wydawanych dzieł choćby tylko wybitnych autorów. Jak się jednak rzecz przedstawi, gdy zastanowimy się nad walorami nowopowstałych dzieł, nad zagadnieniem, czy i jakie nowe twórcze pierwiastki wnoszą one do skarbca muzyki fortepianowej?

Względnie dosyć szeroko rozpowszechnionem jest mniemanie nawet wśród fachowych i wybitnych pianistów, że ilość dzieł, nadających się do wzbogacenia repertuaru, jest znikoma, specjalnie zaś akcentuje się brak nowych koncertów fortepianowych, któreby zwycięsko przeszły ogniową próbę powodzenia. Jeszcze dalej posunięte głosy krytyczne kwestjonują wogóle linję rozwojową spółczesnej twórczości fortepianowej, twierdząc, że w stosunku do epoki rozkwitu wielkiego stylu pianistycznego zapoczątkowanego przez Chopina i kontynuowanego przez Liszta, nosi ona nawet znamiona wyraźnego upadku. Ciekawym symptomatem w tym względzie jest artykuł pianisty Pawła Emmericha, znanego propagatora muzyki modernistycznej p. t. „La decadenza dell'arte pianistica" („Il Pianoforte" Nr. 6 1925 i Musikblaetter des Anbruch" Nr. 9 1925). Chcąc zgłębić poruszone wyżej zagadnienie należy bliżej uprzytomnić sobie znaczenie Chopina i Liszta dla rozwoju sztuki fortepianowej.

Epokową zasługą naszego nieśmiertelnego mistrza jest niesłychane w swym jasnowidzeniu zrozumienie istoty fortepianu Chopin zdołał tak idealnie zespolić swą twórczość z charakterem tego instrumentu, że dzieła jego nie dadzą się inaczej myśleć i słyszeć jak tylko fortepianowo. Zrozumienie tej, zdawałoby się tak prostej prawdy, że fortepian ma swoją specyficzną barwę, brzmienie, swe własne, prawa techniki i aplikatury, tak jak każdy inny instrument, okazało się niezwykle płodnem w następstwa, gdyż nietylko doprowadziło do powstania szeregu arcydzieł czystego stylu fortepianowego, lecz zapoczątkowało nową erę wielkiego wirtuozostwa.

Po Chopinie Liszt uczynił bezwątpienia krok naprzód w dziedzinie wzbogacenia środków ekspresji fortepianowej, jednakże nie potrafił utrzymać tej cudownej harmonji, jaką podziwiamy w twórczości Chopina pomiędzy treścią i formą. Aczkolwiek przerost pierwiastka czysto zewnętrznego, wirtuozowskiego nad nikłą nieraz, wprost banalną treścią był często doprowadzany w utworach jego do granic pustego efekciarstwa, to jednak majsterstwo jego w znajomości i władaniu instrumentu podziwiamy do dnia dzisiejszego.

Kontynuatorami Liszta w kierunku transkrypcji fortepianowej byli lub są Tausig, Godowski i Busoni; znaczenie ich dla pianistyki spółczesnej jest bardzo wielkie.

Wraz z rozwojem budowy fortepianu, jego skali dźwiękowej i barwnej, muzyk spółczesny, wychowany w kulturze fortepianowej Leszetyckiego, Godowskiego, a szczególniej Busoniego, posiada arsenał środków pianistycznych i pogląd na fortepian daleko szerszy niż w czasach Chopina, a nawet Liszta. Niezwykłe wzbogacenie techniki palcowej i akordowej, rozszerzenie skali dźwiękowej od najsubtelniejszego pianissima do przytłaczającego swą potęgą fortissima organowa regestracja, instrumentalne wydzielanie głosów, kolorystyka a szczególniej uświadomienie sobie potężnego znaczenia kontrastu — oto nowe zdobycze pianisty.

Tak uzbrojeni stanęliśmy na progu modernizmu muzycznego. W odniesieniu do fortepianu oznacza on niejednokrotnie zerwanie kontaktu z nakreślonemi wyżej usiłowaniami stworzenia czystego stylu fortepianowego i zatracenie fortepianowości w wyjaśnionym powyżej znaczeniu. Na płaszczyznę dźwięku fortepianowego zaczynają przedostawać się pomysły i myśli muzyczne nieraz najzupełniej obce duchowi instrumentu. Powstały stąd takie dziwolągi pianistyczne jak np. utwory Schönberga, które jedynie chyba jako „klavierauszug'owe" traktowanie pomysłów orkiestrowych zrozumieć można.

Rozdźwięk, jaki daje się często spostrzegać w stosunku muzyki współczesnej do dotychczasowego pojmowania ekspresji i faktury forpianowej, tłomaczy po części niechęć pianistów do muzyki nowoczesnej. Znaczną rolę odgrywa tu również przerost czysto mistrzowskich elementów, pewien konserwatyzm repertuarowy i wreszcie zrozumiałe dążenie po drodze najmniejszego oporu a największego powodzenia, jednak nie wolno zapomnieć, że linja rozwojowa Liszt — Busoni osiągnęła już przed laty swój punkt kulminacyjny i dalej po drodze „zoktawowania", zdwajania, potrajania, powielania biegników, akordów i linji melodyjnej już iść niepodobna. Odchylenie się kierunku modernistycznego od tej linji rozwojowej otwiera nowe możliwości i perspektywy...

Postaramy się niżej pobieżnie zanalizować poszczególne szkoły narodowe muzyki fortepianowej, podążając w miarę możności za rwącym niepowstrzymanie naprzód prądem twórczości spółczesnej.

Bezwzględnie najmniejsze wyczucie dźwięku fortepianowego znajdziemy w spółczesnej szkole niemieckiej. Czy to będzie Reger, u którego zbytnie zgęszczenie akordów, natłoczenie szczegółów, brak perspektywy pomimo ciekawej skądinąd strony muzycznej daje rzeczy w całości fortepianowo chybione, czy też przywódcy atonalizmu i politonalizmu Schönberg, Hindemith, Krenek, styl których ma charakter tak bardzo afortepianowy, w dziełach ich na każdym kroku znajdziemy dowody naszego twierdzenia*). Jeśli jeszcze przypomnimy sobie, że zarówno Bach, Haydn, Mozart, jak i Beethoven, Schuman, Brahms byli Niemcami, to mimo całego, szacunku dla tych wszystkich wielkich twórców, którzy wykuli zasadnicze formy muzyki fortepianowej, łatwo dojdziemy do wniosku, że poczucie barwy nie jest mocną stroną psyche germańskiej.

Jak bardzo różnią się od niemieckiej, fortepianowe szkoły rasy łacińskiej! Najmniej rewolucyjni są kompozytorowie hiszpańscy. Jednakże utwory Albeniza, Granadosa i de Falli stanowią bardzo cenne wzbogacenie repertuaru pianistowskiego. Oparcie się na interesującej, ludowej muzyce hiszpańskiej, wyczucie barwy i brzmienia fortepianu, z ducha rasy wykwitłe poczucie miary, elegancji i grandezzy, ciekawa rytmika, często nowe pomysły czysto pianistyczne — oto krótka charakterystyka stylu fortepianowego hiszpańskiego .

Nowa szkoła francuska zdumiewa swą twórczą tężyzną. Ma ona dla dziejów literatury fortepianowej wprost przełomowe znaczenie. Impresjonizm francuski zapoczątkował zupełnie nowy sposób używania fortepianu. Subtelność, kolorystyka, nastrojowość i egzotyka (u Debussy'ego) niezmiernie doniosłe nawiązanie przerwanych nici z epoką clavecinistów, niebywała pomysłowość i majsterstwo (u Ravela), nawrót do prostoty i oszczędnego używania środków (np. Poulenc'a), zastosowanie bitonalności (Milhaud) — oto charakterystyczne cechy przedstawicieli szkoły francuskiej. Jeśli do tego dodamy niezwykłe poczucie miary, zmysł architektoniczny i to coś nieuchwytne, ten gallijski osprit, właściwy genjuszowi francuskiemu i w innych dziedzinach — będziemy mieli dość pełny obraz nowej twórczości Francji.

Słowiańskie szkoły, zwłaszcza polska i rosyjska zajmują wybitne miejsce w muzyce fortepianowej doby obecnej. W Polsce, ojczyźnie Chopina, twórcy nowego stylu fortepianowego, wyczucie jego epokowego znaczenia nie było może największe. Stąd wynika, że nie wszyscy kompozytorowie kierunku nowoczesnego odczuwają równie głęboko potrzebę pogłębienia faktury i brzmienia instrumentu. Różycki

np. ma wysokie poczucie zaokrąglonego brzmienia lecz za mało pracuje nad urozmaiceniem ornamentyki i wzbogaceniem faktury, co jest powodem, że naogół jego utwory fortepianowe nie dosięgają poziomu dzieł orkiestralnych. A szkoda, gdyż takie klejnociki jak „Tańce polskie" lub „Laguna" wykazują, jak wiele mógłby Różycki dać... gdyby więcej chciał.

Szymanowski tworzy rzeczy przedziwne i, co najważniejsza, pomimo różnych faz, jakie rozróżnić możemy w jego twórczości, nadać umiał swym wszystkim kompozycjom swój własny odrębny styl fortepianowy. Wznosząc się w ostatnich latach na takie wyżyny wyrazu muzycznego (trzecia Sonata lub „Maski"), jakichbyśmy napróżno szukali w całej spółczesnej literaturze fortepianowej, lub dając takie dowody powściągliwości w używaniu środków ekspresji jak w „Mazurkach" — Szymanowski osiąga niemal ciągle nowe, niezwykłe wprost brzmienia.

Skomplikowana faktura spółczesna, nowe pomysły atonalne lub politonalne stwarzają dla pianisty wielkie, trudności interpretacyjne. Atonalność na fortepianie brzmi bezwzględnie gorzej, niż w muzyce instrumentalnej, gdzie różnolitość brzmienia instrumentów łagodzi ostrość dysonansów. Wykonanie utworów atonalnych wymaga od pianisty zupełnie nowej techniki, umiejętności tuszowania poszczególnych ostrości i chropowatości a wydobywania na wierzch konturów t. j. tematów, i architektoniki t. j. rozplanowania całości. Zrozumiałem się staje przeto, że styl fortepianowy Szymanowskiego natrafia na zastrzeżenia niektórych pianistów i krytyków, gdyż leży niekiedy na uboczu czystego brzmienia fortepianowego.

Tansman nie stworzył jeszcze takich dzieł, w którychby jego styl fortepianowy przemówił głębszym i oryginalnym wyczuciem brzmienia, lecz można się po nim niejednego w tej dziedzinie spodziewać.

Szkoła r o s y j s k a zwraca uwagę na pierwszy rzut oka swemi rozmiarami, jak również okolicznością, że kompozytorowie najnowsi są przeważnie wielkimi pianistami. Tacy Rachmaninow, Skrjabin, Medtner, Prokofjew, a nawet Strawiński, który sam wykonuje własne utwory, są pianistami. Stąd znajomość arkanów sztuki i brzmienia fortepianowego jest u kompozytorów rosyjskiej szkoły nowoczesnej wielka, wprost bezkonkurencyjna w odniesieniu do autorów innych narodowości. Z kompozytorów fortepianowych na pierwszem miejscu należy postawić Prokofjewa, którego odrębna, oryginalna sylwetka pianisty odbija się jak w lustrze w jego stylu kompozytorskim. Jest on również jednym z nielicznych autorów koncertów fortepianowych, które zdaje się zbogacą na stałe repertuar pianistyczny.

Tak skrajnie rewolucyjny, mimo że nieco i djalektyczny umysł, jakim jest Strawiński, również zajmuje się fortepianem. Zupełnie nie-

zwykłe są jego oryginalne transkrypcje z „Pietruszki". Dziecinne drobiazgi pięciopalcowe wykazują wielkie majsterstwo obrazowania w ramkach jaknajciaśniejszych. Kosztowały go te drobiazgi, jak sam mi wspominał, znacznie więcej pracy niż najbardziej skomplikowane stronice partytur orkiestrowych. Najnowsze jego dzieła — koncert i sonata, oparte na powrocie do starych form, do linearnego kontrapunktu, pomysłów figuracyjnych à la Czerny (sic!), rytmiki à la jazzband, stawiają nas przed nowemi problematami, zajęcie stanowiska względem których jest z punktu widzenia fortepianowego narazie dość trudne.

Wzbogacenia literatury fortepianowej i zasilania jej nową świeżą krwią można oczekiwać również od powstającej obecnie nowej muzyki na drugiej półkuli.

Że więc rozwój współczesnej muzyki fortepianowej idzie po nowych, odrębnych nieraz torach, że odbiega od tego, cośmy przywykli uważać za wykwit i szczyt kultury tego instrumentu, że otwiera przed pianistami i miłośnikami nowe, nieraz niezmiernie trudne zadania, — to jeszcze nie upoważnia nas do pesymistycznego sceptycyzmu i doszukiwania się znamion upadku w muzyce modernistycznej, która jest, tak jak była każda sztuka i w każdym czasie — tworem ducha czasu. W krótkim, bardzo krótkim czasie „dzisiaj" stanie się — „wczoraj", nowoczesna, futurystyczna muzyka stanie się muzyką dawniejszą i... konserwatywną, tak — zacofaną, i co najważniejsza — to, co dziś wydaje się niezrozumiałem, o co kruszymy kopje — stanie się zupełnie zrozumiałem i jasnem, i walczyć oń przestaniemy.



HENRYK MELCER.

Z OKAZJI JUBILEUSZU 30-LECIA DZIAŁALNOŚCI ARTYSTYCZNEJ.

Kiedy rezultat konkursu 1895 r.*) otoczył Melcera blaskiem sławy, młody kompozytor i wirtuoz był nietylko ukończonym konserwatorzystą warszawskim (w r. 1891), lecz ukończonym uczniem Leszetyckiego w Wiedniu (w r. 1893). Znany był również w Rosji, po odbyciu podróży artystycznej ze sławną śpiewaczką Nicholson.

Zaczęła się potem wędrówka po szerokim świecie, rozpoczęta dużem powodzeniem w Berlinie i w Paryżu. Podczas tej wędrówki miał Melcer szczególniejszy sukces po wykonaniu swego koncertu w Petersburgu, w symfonicznym wieczorze cesarskiego Tow. muzycznego. Krytyka przyznała wykonawcy i autorowi wartość niezmiernie wybitną, wróżąc mu przyszłość świetlaną. Te same słowa uznania i wróżb jaknajlepszych zebrał po pierwszym występie w Helsingforsie.

Przy pracy kompozytorskiej i wirtuozowskiej zwracał się również Melcer w stronę pedagogji muzycznej, zajmując stanowisko profesora konserwatorjum we Lwowie, a potem konserwatorjum w Wiedniu. Obowiązki, ztąd wynikające, godził z ciągłemi podróżami koncertowemi za granicą i w kraju, a jako muzyk o bardzo szerokich horyzontach artystycznych, energiczny i pracowity, stawał również na czele instytucji i orkiestr w Wiedniu, Warszawie, Lwowie, Łodzi, dyrygując przytem wykonaniem utworów własnych i cudzych.

Wytężające zajęcia pianisty, pedagoga i dyrygenta nie odrywały go jednak od pracy twórczej. Przedewszystkiem już w r. 1898 nowe odznaczenie przyczyniło się do podniesienia autorytetu naszego kompozytora. Na konkursie imienia Paderewskiego w Lipsku otrzymał Melcer nagrodę za drugi swój koncert c-mol. Utwór ten przeszedł znów krytykę sędziów, niezmiernie wybrednych i bezkompromisowych. Ale też znana wartość koncertu nie potrzebowała się obawiać sądu najpoważniejszego i najsurowszego. Było to dzieło wielkiego opanowania formy i techniki kompozytorskiej było dziełem inwencji głębokiej, przepojone duchem szczerej poezji. Niezadługo potem wykończył Melcer operę „Marja“, wystawioną w Warszawie 1904 r. Mnóstwo w niej bardzo pięknych

*) Szczegóły o konkursie im. Rubinsteina podaje Jubilat w „Trybunie Artystów“ niniejszego numeru.

szczegółów wokalnych i orkiestrowych. Do muzyki fortepianowej naszej przeszło z niej opracowanie „Prząśniczki", wydane przez Piwarskiego w Krakowie. Wyobraźnię naszego kompozytora pociągnął również ku sobie Wyspiański „Protesilasem i Laodamją". Całego dzieła Melcer nie wykończył, ale pozostał z tego fragment, wykonywany z wielkiem powodzeniem na estradach.

W dziedzinie twórczości wokalnej Melcera znane jest dzieło „Pan Twardowski", na chór i orkiestrę, do słów Mickiewicza, a pięć pieśni do słów Ryszarda Dehmla zaliczyć trzeba między najwybitniejsze utwory europejskiej literatury pieśniowej. W muzyce kameralnej mamy Trio fortepianowe g-mol i sonatę skrzypcową G-dur. Trio oraz „Morceaux caracteristiques" na fortepian, op. 5, były również nagrodzone na konkursie Rubinsteina w r. 1895, te drugie wydane później przez Jakubowskiego i Zadurowicza we Lwowie.

Muzyce fortepianowej dał Melcer szereg kompozycji, prócz powyżej wymienionych. Wszystkie mają treść wysoce interesującą, fakturę pierwszorzędną, wszystkie zwracają na siebie uwagę wyzyskaniem dźwięcznych barw fortepianowych. Pomiędzy niemi transkrypcje pieśni Moniuszki są wzorem mistrzowskim tego rodzaju opracowań, które umieją w sferę dźwięku fortepianowego przenieść i nawet zbogacić myśl autora pieśni nie wychodząc ani krokiem poza styl jego i nastrój, a dając jednocześnie wykonawcy pole do błyszczącego efektu pianistowskiego.

Do Warszawy na stały pobyt zjeżdża Melcer w r. 1907 i od tej chwili patrzymy bezpośrednio na jego pracę pilną i owocną, choć ciężką, bo *nie* lekki jest żywot artysty-muzyka tej miary, mieszkającego „pomiędzy swoimi". Praca ta owija się około opery, w charakterze dyrygenta, około Filharmonji, w charakterze dyrygenta i pianisty, koncentruje się bardzo w zadaniach pedagogicznych.

W ostatnich latach staje Melcer na czele największej w kraju uczelni muzycznej, jako dyrektor konserwatorjum w Warszawie. Wraz z gronem jej profesorów prowadzi ideową pracę, walcząc z warunkami wyjątkowo ciężkiemi i mimo tych trudności prowadzi instytucję coraz wyżej na drodze stałego rozwoju W zeszłym miesiącu objął stanowisko profesora kompozycji po ś. p. Romanie Statkowskim, ukochanym i światłym kierowniku młodzieży. Na stanowisku tem trzeba go powitać jako najodpowiedniejszego z tytułu jego talentu twórczego, wiedzy i olbrzymiej praktyki, z tytułu jego szerokich poglądów na sztukę. Zagranica mogłaby pokazać niewielu muzyków podobnej miary na tych stanowiskach. Bo wiedzę swoją ugruntował Melcer na dokładnej znajomości tego, co stało się wielkiem w przeszłości, a idzie myślą daleko w przyszłość, z sądem krytycznym, nie wplecionym w ograniczoną siatkę utartych szablonów.

Felicjan Szopski.

TRYBUNA ARTYSTÓW.

GARŚĆ WSPOMNIEŃ.

NA MARGINESIE 30-LECIA DZIAŁALNOŚCI ARTYSTYCZNEJ.

Konkursy im. Antoniego Rubinsteina, które musiały przerwać swe istnienie w zawierusze wojennej, były w swoim czasie niezwykle ważnym czynnikiem na arenie życia muzycznego .Powstały one z zapisu Rubinsteina a nagrody, wynoszące 10.000 franków, składały się z odsetek kapitału, przeznaczonego na ten cel przez świetnego muzyka rosyjskiego. Konkursy odbywać się miały według intencji Rubinsteina co 5 lat, przenosząc się kolejno z Petersburga do Berlina, Wiednia i Paryża. W ten sposób odbyły się konkursy następujące: w 1890 r. w Petersburgu, w 1895 w Berlinie, 1900 — w Wiedniu, 1905 — w Paryżu i 1910 znów w Petersburgu.



Konkurs, w którym brałem udział, odbył się w Berlinie w 1895 roku. Przygotowałem następujące kompozycje: koncert fortepianowy e-moll, wydany następnie u Doblingera w Wiedniu, trio g-moll, wydane w firmie Ries und Erler, i dwa „Morceaux Caracteristiques" z zeszytu wydanego następnie u Jakubowskiego. Pewne trudności wynikły z powodu klauzuli zapisu Rubinsteina, wymagającej nie koncertu, lecz obowiązkowo „Concertstücku". Jednakże udało mi się zaradzić niebezpieczeństwu i to w sposób niezmiernie prosty: połączyłem część drugą i trzecią, które wykonałem bez przerwy, nie zmieniając w kompozycji ani jednej nuty, i przemianowałem ad usum jury ten mój koncert na „Concertstück"!

Audycje konkursowe odbywały się w atmosferze bardzo uroczystej. Przed estradą w tem miejscu, gdzie zazwyczaj znajdują się pierwsze rzędy krzeseł, umieszczony został wielki stół, przy którym zasiedli członkowie jury na czele z prezesem, dyrektorem Konserwatorjum Petersburskiego prof. Johannsenem, ustanowionym przez zapis Rubinsteina. W skład jury wchodzili pozatem następujący znani muzycy: Safonow, Diemer, Jedliczka, Hollaender, Jadassohn, Kleinmichel, Klindwozth, Widor, Hamerick, Busoni, Dorn, Ehrlich. Poza tem zjechało się na ten konkurs wielu sławnych artystów. Tu zetknąłem się po raz pierwszy ze Skriabinem, uznawanym za jedną z najpiękniejszych nadziei w dziedzinie muzyki.

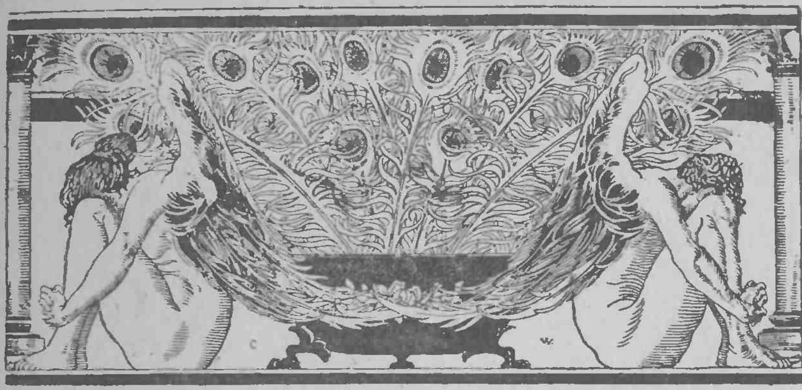
Wszystkie szczegóły mego występu konkursowego stoją dotąd w mojej pamięci i nie zatrą się prawdopodobnie w niej nigdy. Pamiętam chwile krytycznego wyczekiwania po występie. Z kandydatów, którzy brali udział w konkursie kompozytorskim, dwóch wybiło się odrazu na pierwszy plan: pewien Duńczyk i ja. Otóż z tym właśnie współza-

wodnikiem oczekiwaliśmy na schodach wyniku posiedzenia jury. Trwało ono dość długo. Wreszcie otrzymaliśmy od prof. Jedliczki wiadomość o wyniku. Pierwsze powinszowanie złożył mi mój współzawodnik. Wezwany zostałem do sali. Odczytano mi decyzję jury, przyznającą mi nagrodę 5.000 franków, poczem przewodniczący w imieniu członków jury złożył mi życzenia pomyślnego rozwoju mej działalności, zalecając jaknajkorzystniejsze wyzyskanie tych możliwości, jakie przyniosła ze sobą nagroda. Po ukończeniu konkursu fortepianowego, z którego wyszedł zwycięzcą Józef Lewin, odbył się w salonach Wolffa wielki raut na cześć laureatów. „Musik wird nicht getrieben" — głosiły karty zaproszeniowe. Zamiast muzyki, którą byliśmy wszyscy przesyceni, wypełniły zebranie przyjacielska pogawędka, zwierzenia i żarty.

Dziś kiedy z pewnego już oddalenia patrzę na ową chwilę, wydaje mi się nagroda, uzyskana wówczas, wydarzeniem niezmiernie doniosłem dla dalszego układu mego życia artystycznego. Znaczna jak na owe czasy suma 5.000 franków przecięła dość groźne komplikacje finansowe, które uniemożliwiały mi swobodną pracę artystyczną. Przedewszystkiem zaś z młodzieńczą gorączkowością pośpieszyłem się ze zrealizowaniem oddawna już powziętego planu. Nie czekając nawet na wypłacenie nagrody, za pożyczone pieniądze wyjechałem do Heringsdorfu, aby zobaczyć... morze. Były to chwile niezapomniane! Kiedy wróciłem po kilkudniowym pobycie nad brzegiem morskim do Berlina, otrzymałem zaproszenie od prof. Wegeliusa na stanowisko profesora Konserwatorjum w Helsingsforsie. Wkrótce udałem się do Finlandji i zaprzęgłem się do ciężkiej pracy codziennej, w której przeszły wszystkie lata następne...

Wspomnienie konkursu, nagrody i wycieczki do Heringsdorfu dotąd jeszcze jest jedną z najpiękniejszych okras mego życia. Często też wracam do niego myślą i uczuciem, odrywając się od codziennej, niekiedy dość twardej i surowej rzeczywistości.

Henryk Melcer.



IMPRESJE MUZYCZNE.

Rozpoczynając drugi rok wydawnictwa, tak pisaliśmy o zadaniach naszego pisma:

„Pismo nasze dąży do złączenia wszystkich zdrowych prądów polskiego życia muzycznego pod hasłem kultury i postępu. Nie należy ono do żadnego obozu, do żadnej partji czy koterji. Zainteresowanie nowoczesnemi prądami muzycznemi łączy z pietyzmem dla przeszłości i szacunkiem dla każdego poważnego wysiłku artystycznego, wypływającego ze szczerego umiłowania sztuki; dążenie do zbliżenia życia muzycznego Polski z ruchem artystycznym Europy łączy z żywą troską o rozwój polskiej sztuki narodowej i o zachowanie w całej czystości jej samoistnych pierwiastków etnograficznych“.

Zadania takie określają już zgóry zasadniczy ton i zakres zainteresowań pisma. Nie może ono być rzecznikiem jakiegokolwiek wojującego obozu, nie może być wyrazicielem jakiejkolwiek, na wybujałym indywidualiźmie opartej, ideologji twórczej. Nie może zniżać się do tych małostkowych spraw codziennego życia muzycznego, których aktualność, najczęściej bardzo wątpliwa, trwa krótko i przemija bezpowrotnie.

Oto kierunek naszego pisma, chyba jedynie możliwy i celowy...

Rozpoczynając trzeci rok istnienia, uważaliśmy za stosowne przypomnieć go przyjaciołom naszym, podtrzymującym nasz zapał swem zainteresowaniem dla pisma, a jednocześnie wskazać go tym, którzy szukają w pracy naszej jaskrawych haseł i polemicznych metod.

*

*

Powrót do Warszawy Grzegorza Fitelberga, do niedawna dyrektora i... dyktatora artystycznego „Filharmonji Warszawskiej“, znów obudził dyskusje na temat gospodarki artystycznej tej instytucji.

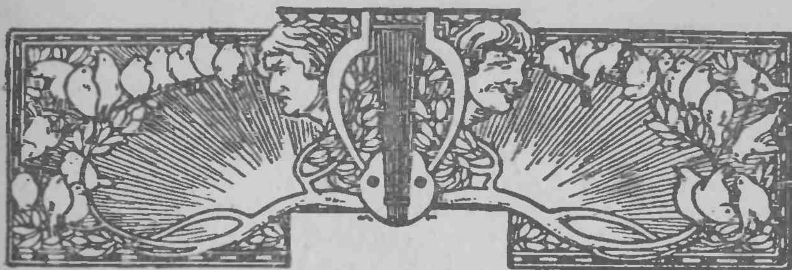
W akcji filharmonicznej zaszły w sezonie bieżącym zmiany decydujące. Muzyka polska przemówiła głośniej i swobodniej. Nie krępuje jej już przesadnie wysoki cenzus artystyczny, stosowany przez poprzedniego kierownika, który, w najlepszych zresztą intencjach szczerego artysty i patrjoty, otwierał podwoje swej instytucji jedynie dla najwybitniejszych i najsławniejszych twórców polskich, siejąc w sercach pozostałych przedstawicieli naszej muzyki zrozumiałe zwątpienie i paraliżując ich twórczość. Przy podjum kapelmistrzowskiem ukazują się różni kapelmistrze polscy, przez lata ostatnie trzymani w przymusowem oddaleniu od polskiego życia koncertowego.

Obok tych zmian dodatnich każe bezstronność zaznaczyć dwie zmiany ujemne. Pierwszą jest obniżenie poziomu produkcyj orkiestrowych, nie zawsze zdradzających w sezonie bieżącym prawdziwie twórczy zapał i systematyczność pracy przygotowawczej. Drugą zmianą jest dość dotkliwe zubożenie repertuaru symfonicznego, który z ostateczności przesadnego „modernizowania“ wpadł w drugą ostateczność— zbytniego konserwatyzmu, gdyż nie zawierał w roku bieżącym niemal ani jednego nowego dzieła symfonicznego autorów obcych.

Ale czyż te ujemne strony tegorocznej kampanji artystycznej miałyby świadczyć o konieczności przywrócenia dawnej dyktatury kapelmistrzowskiej?

Bynajmniej. Zarówno poziom wykonawczy koncertów, jak i programy zależne są głównie od dyrygentów. Jeżeli będą oni pamiętali o pięknych tradycjach naszej pierwszej placówki symfonicznej, nakazujących najwyższą dbałość o poziom artystyczny instytucji, poprze ich usiłowania orkiestra, oddająca dziś swe siły w bezinteresownym niemal zapale na służbę wielkiej Sztuki. Nie będzie wówczas ani braków ani załamań w akcji koncertowej. Będzie się ona rozwijała swobodnie, z wielkim pożytkiem dla całokształtu naszej kultury.

(mgl).



Z OPERY I SAL KONCERTOWYCH.

WARSZAWA.

WZNOWIENIA OPEROWE. — WYSTĘPY H. LIPOWSKIEJ. — NOWE KOMPOZYCJE POLSKIE. — KAPELMISTRZE I SOLIŚCI. — JUBILEUSZ H. MELCERA.

W życiu operowem stolicy najwybitniejszemi wydarzeniami okresu sprawozdawczego były trzy wznowienia. Wszystkie były bardzo pożądane pod względem repertuarowym. Z największem uznaniem spotkało się wznowienie „Verbum nobile", starego wiekiem, ale wiecznie młodego duchem arcydzieła moniuszkowskiego. Nawet w dzisiejszych, przełomowych czasach ściągnęło ono do pustawej zazwyczaj sali Teatru Wielkiego liczne zastępy słuchaczy, którzy nie szczędzili oznak żywego zadowolenia estetycznego. Było ono najzupełniej usprawiedliwione, gdyż i wykonanie dostrajało się do wysokiego poziomu inspiracji moniuszkowskiej. Styl wagnerowski nie odpowiada w tej samej mierze talentom i umiejętnościom naszych artystów. Soliści, w szlachetnym porywie inwencji odtwórczej, wznoszą się często na tak wysoki poziom artystyczny, że na plan drugi ustępują wszelkie refleksje o czystości stylu i o tradycjach wykonawczych. Natomiast w orkiestrze i zespołach braki stylistyczne dają się odczuwać bardzo często i bardzo dotkliwie. „Tristan i Izolda" należą do tych oper naszego repertuaru, które doznały na sobie starannego i pieczołowitego opracowania technicznego i stylistycznego; to też i dziś, po kilkoletniej przerwie, ukazała się ta opera w formie najzupełniej zadawalającej. Wznowienie „Walkirji" budziło natomiast pewne refleksje krytyczne. Mimo energicznej pracy przygotowawczej *Adama Dołżyckiego*, pracy, podsycanej talentem i szczerym entuzjazmem, nie stoi dziś wykonanie dramatu na najwyższym poziomie, jaki jest osiągalny w naszych warunkach. *Dygas, Wermińska* (nadspodziewanie dobra w roli Sieglindy), *Leska, Michałowski* i *Palewicz* tworzą zespół pierwszorzędny; jednakże produkucję zespołu tego w znacznym stopniu obniża wykonanie partji orkiestrowej, częstokroć chwiejne i niedostateczne przemyślane w poszczególnych wyjściach solowych i niedość przezroczyste w splotach polifonicznych.

Znaczne zainteresowanie obudziły występy gościnne primadonny opery lwowskiej, *Heleny Lipowskiej,* posiadającej głos o ciepłej, pieszczotliwej barwie dźwiękowej, oparty na poważnym zasobie środków technicznych.

*

Z nowych kompozycyj, jakie poznaliśmy w ciągu ostatnich tygodni, zasługują „Warjacje symfoniczne" *Jana Adama Maklakiewicza*, na specjalne wyróżnienie. Jest to pierwsza, zakrojona na większą miarę, 'próba utalentowanego laureata klasy kompozytorskiej, ś. p. R. Statkowskiego. Indywidualność autora nie przejawia się w tem dziele młodocianem z dostateczną wyrazistością; przysłania ją spora ilość zwrotów i pomysłów konwencjonalnych, zaczerpniętych z literatury poromantycznej ubiegłego stulecia. Zasób środków harmonicznych nie jest jeszcze dość bogaty; inwencja modulacyjna wydać się musi na tle bieżącego stulecia zbyt powściągliwą. Zaletami bezsprzecznemi stylu Maklakiewicza są już dziś: solidne opanowanie techniki kontrapunktycznej, pewność instrumentacji i, co najważniejsza, umiar i dobry smak, uchraniający kompozytora od rzeczy banalnych i komunałów. Utwór *Henryka Cylkowa* p. t. „Na grób nieznanego żołnierza" dał świadectwo poważnych aspiracyj artystycznych autora, znanego u nas przeważnie ze swych dociekań nad problemami akustyki muzycznej. Muzyka „Nieznanego żołnierza" nosi na sobie ślady pewnego przerostu sfery intellektualnej nad emocjonalną w inwencji kompozytora. Współbrzmienia harmoniczne dalekie są od jakichkolwiek szablonów; brane pod lupę analityczną, wydać się muszą wszystkie bardzo interesującemi, w realizacji dźwiękowej niezawsze brzmią one jednak przekonywująco. Najbardziej udany jest ponury temat dzwonów żałobnych, rozpoczynający kompozycję i przewijający się przez wszystkie jej dalsze epizody. Nieco ponury nastrój posiada również poemat *Stanisława Kazury* p. t. „Wiosna". W swej partji wokalnej zawiera on znaczne zalety; natomiast orkiestra nie ma większego pola do popisu. Na końcowym efekcie tego dzieła odbija się dość dotkliwie jednostajność tła harmonicznego. Nieznany cykl pieśni *Adama Wieniawskiego*, noszący tytuł „Demon", wywarł znaczne wrażenie czystością linji melodycznej; z poszczególnych pieśni, objętych tym cyklem, szczególne uznanie zdobyły „Nokturn" i „Niewierna".

Oprócz tych rzeczy, do niedawna zupełnie nieznanych, słyszeliśmy w okresie sprawozdawczym kilka kompozycyj niesłusznie zapomnianych. Największe powodzenie osiągnęło wznowienie „Rapsodji Polskiej" *Grzegorza Fitelberga*. Po wysłuchaniu tego dzieła, wyrosłego z najpiękniejszych wzorów twórczości muzycznej ludu polskiego, budzić się musiał u licznych słuchaczów szczery żal do kompozytora, który w napięciu swej wytężonej działalności kapelmistrzowskiej, zapomniał o swym wybitnym talencie twórczym i o tych obowiązkach, jakie nakłada taki talent wobec samego siebie i wobec społeczeństwa. Nie jest to talent „ostatniego krzyku" mody muzycznej. Wywodzi się z Berlioza, a Straussowi zawdzięcza decydujący impuls inwencyjny. Barwność i soczystość harmonji, organiczność i wyrazistość kontrapunktyki — oto zasadnicze cechy stylu kompozytorskiego Fitelberga. Czyż dodawać należy, że przenosząc ten swój styl na paletę orkiestrową, umie on wyzyskać wszystkie jej odcienie?

Nieco skromniejsze są barwy orkiestrowe cyklu symfonicznego *L. M. Rogowskiego* p. t. „Villafranca". Ale najprawdopodobniej jest ta okoliczność wyrazem intencyj kompozytora, hołdującego przeważnie ideałom impresjonizmu francuskiego. „Villafranca" jest dziełem, które zaliczać należy do najbardziej udanych w dorobku artystycznym Rogowskiego. Niektóre ustępy, niepomiernie wydłużone, mogą w pewnych momentach nużyć — to prawda. Ale cały szereg innych, doskonale zrealizowanych tematycznie i umiejętnie rzuconych na płaszczyznę brzmienia orkiestrowego, okupuje zgórą te braki. Do takich zaliczyć wypada w pierwszym rzędzie wstęp do obrazu, ilustrującego ogrody Hesperyd, który w barwie orkiestrowej i rysunku melodycznym cokolwiek zbliżony jest do „Gry Złotemi Jabłuszkami" z „Płomiennego Ptaka" *Igora Strawińskiego*. Udanym pomysłem kolorystycznym jest temat Herkulesa; ciekawym efektem instrumentacyjnym jest ilustracja pochodu Djonizosa.

Z pozostałych „wznowień" symfonicznych, bardziej znanych i częściej wykonywanych, wymienić należy: piękny, nastrojowy poemat *Ludomira Różyckiego* „Mona Liza", poemat *Włodzimierza Keniga* p. t. „Epizod", zwięzły w budowie i starannie opracowany w szczegółach, i „Korsarz" *Piotra Rytla*, utwór młodociany, pełen odgłosów muzyki poromantycznej.

*

Przy pulpicie kapelmistrzowskim ukazywali się w okresie sprawozdawczym następujący kapelmistrze: Grzegorz Fitelberg, Adam Dołżycki i Ignacy Neumark. Są to imiona, dość już znane u nas, aby zachodziła potrzeba szczegółowego omawiania ich produkcyj. Występ *Grzegorza Fitelberga*, który przez dłuższy czas był nieobecny, raz jeszcze mógł przekonać wszystkich, jak poważne i cenne zalety posiada ten wybitny artysta. Pod dyrekcją jego, po kilku zaledwie próbach, wróciła orkiestra niemal do tego samego poziomu wykonawczego, na jakim stała w ubiegłym sezonie, a jaki tylko zrzadka osiągała w sezonie bieżącym. Indywidualność artystyczna Fitelberga nie we wszystkich dziedzinach literatury muzycznej czuje się równie dobrze; utwory nowoczesne odpowiadają tej indywidualności bardziej niż arcydzieła klasyczne. Ale wszystkie dzieła, wykonywane przez tego kapelmistrza, ukazują się w formie skończonej pod względem technicznym, w interpretacji przemyślanej i świadomej swych zamiarów artystycznych. Nieco pokrewną jest natura odtwórcza *Adama Dołżyckiego*. Jest to artysta impulsywny i bezpośredni. Jego poryw uczuciowy jest szczery, jego rozmach interpretacyjny jest imponujący. Ale słabą stroną produkcyj symfonicznych tego dyrygenta, jest niedostateczne opracowanie detalów, które niekiedy zabija w zarodku najszlachetniejsze intencje. Inaczej przedstawia się sztuka *Ignacego Neumarka*. Ma on za sobą, mimo swego młodego wieku, długie lata zawodowej pracy w wielkich ośrodkach artystycznych i posiada dziś rutynę pierwszorzędnego artysty. Dla osiągnięcia najwyższych stopni w hierarchji dyrygenckiej brak temu artyście mocnej i odrębnej indywidualności artystycznej.

Obok tych dyrygentów ukazał się przy pulpicie kapelmistrzowskim sławny nasz pianista, *Józef Śliwiński*, jak wiadomo, zamiłowany miłośnik batuty.

W kronice występów estradowych wypada umieścić ne pierwszym planie jeszcze dwa wydarzenia. Pierwszem był recital *Józefa Turczyńskiego*. Usposobiony świetnie, podniecony przejawami sympatji licznych słuchaczów, grał on tego wieczoru ze szczególnym polotem. Program obejmował szereg interesujących dzieł z różnych epok: w części pierwszej słyszeliśmy czarującą suitę Scarlattiego, w części drugiej „Walc Mefistofelesa" Liszta w układzie Busoniego, drobne utwory Poulenca i wreszcie na bis, rapsodję Liszta. Dzieło Liszta w przeróbce Busoniego, który pomimo istnienia autentycznej redakcji fortepianowej tego utworu zapragnął dać nową, na podstawie redakcji orkiestrowej, brzmi nieco sztucznie, ale pod względem czysto pianistycznym, jest jeszcze bardziej efektowne niż w ujęciu oryginalnem. Turczyński umiał wydobyć z tego dzieła całą przebogatą skalę utajonych w niem możliwości interpretacyjnych.

Drugiem, wybitnem wydarzeniem, był występ młodego, zaledwie kilkunastoletniego skrzypka, *Szymona Goldberga*. Pisaliśmy już o jego grze, nie szczędząc pochwał, po jego występie zeszłorocznym. Dziś przejawiają się w tej grze z większą niż wówczas wyrazistością znamiona niezwykle bogato zapowiadającego się na przyszłość talentu skrzypcowego. Jako artysta, nie jest jeszcze Goldberg dojrzałym, nie posiada nawet owej pozornej dojrzałości, jaką niekiedy popisują się nawet przeciętne „cudowne dzieci". Ale instynkt muzyczny, i to bardzo mocny, przejawia się w jego grze już dziś tak dobitnie, że nie można wątpić w dalszy organiczny rozwój jego muzykalności. Bardziej zrównoważoną jest produkcja skrzypcowa *Mieczysława Fliederbauma*, posiadającego znaczną technikę i dobry smak rzetelnego muzyka. Od

gry jego wieje jednakże często chłód, jakiego nie odczuje nigdy słuchacz, obcujący z talentem Goldberga. Na jednym z koncertów symfonicznych grał prof. *Wacław Kochański*, który szeregiem interesujących wieczorów kameralnych zdobył uznanie w szerokich kołach naszej publiczności koncertowej. W wykonaniu koncertu Saint-Saensa wyczuć można było tak znaczną niedyspozycję, że, chcąc uniknąć sądu zbyt pochopnego, wolimy wstrzymać się od oceny krytycznej tej produkcji.

Na innych koncertach występowały następujące pianistki: *Róża Benzelowa*, która tym razem wykonała mało grywany koncert Mozarta, *Leokadja Nowacka-Ilska*, wywierająca lepsze wrażenie w skromniejszych ramach koncertu kameralnego, i *Marja Święcicka*, pianistka zdolna i dobrze przygotowana, lecz niedostatecznie obyta z atmosferą estradową.

Pierwszy występ niedawno zorganizowanego, stałego zespołu kameralnego (tria) *Lidji Kmitowej* (z udziałem p. *Pohlowej* i p. *Borzakowskiego)* przedstawił się o tyle poważnie, że można wiązać z faktem jego powstania nadzieje na pewne ożywienie naszej muzyki kameralnej. Tegoroczny występ chóru *„Harfa"* pod dyrekcją stałego kierownika *W. Lachmana* potwierdził raz jeszcze w całej rozciągłości dobrą sławę, jaką sobie wyrobił poważnemi kwalifikacjami artystycznemi i energiczną pracą ten poważny zespół.

*

Zdarzeniem, które wybiegło z ram zwykłego życia koncertowego, był uroczysty koncert jubileuszowy *Henryka Melcera*. Program koncertu tego całkowicie wypełniły kompozycje Jubilata, który sam kierował wykonaniem niektórych dzieł swoich i towarzyszył orkiestrą wykonawczyniom koncertu fortepianowego p. *Ottawowej* i cyklu pieśni — p. *St. Argasińskiej*. Największy entuzjazm obudziło wykonanie koncertu e-moll, (nagrodzonego przed trzydziestu laty na konkursie im. A. Rubinsteina), który i dziś jeszcze przemawia do serca szczerością i młodzieńczym polotem natchnienia. Wyrazem uznania naszego społeczeństwa dla działalności artystycznej Jubilata były mowy licznych przedstawicieli poszczególnych organizacyj państwowych i społecznych, stowarzyszeń muzycznych, uczelni, prasy.

Mateusz Gliński.

P O Z N A Ń.

FILHARMONJA POZNAŃSKA. KONCERTY. PIĘCIOLECIE KONSERWATORJUM.

Sezon koncertowy rozpoczął się już w połowie września koncertem symfonicznym orkiestry operowej, zrzeszonej w towarzystwo *„Filharmonji Poznańskiej"*. W programie figurowała symfonja Berlioza „Harold we Włoszech", Smetany „Z czeskich pól i lasów" oraz uwertura koncertowa „Swaty polskie" *Feliksa Nowowiejskiego*, który objął i dyrygenturę koncertu. Jeżeli ogólny poziom wykonania, zwłaszcza symfonji Berlioza nie stał na wyżynie, do której przywykliśmy, to winę tego należy przypisać denerwującym pertraktacjom w Operze, które właśnie w tym czasie bardzo przykry wzięły obrót. Była to jednak raczej przypadkowa przyczyna, która musiała i mogłaby odpaść przy koncertach następnych, gdyby się odbyły. Niestety, jak dotąd, skończyło się na pierwszym występie Filharmonji, która owocną swoją działalność z ubiegłego sezonu, wobec nie dojścia do porozumienia z deputacją teatralną, kontynuować nie może. Ma się to podobno zmienić w najbliższej przyszłości. Czekamy zatem.

Koncerty solistyczne zainaugurował wieczór „arji operowych" p. *Czapskiej* i p. *Gruszczyńskiego*. W programie przeważały fragmenty z opery Joteyki „Zygmunt August". Za pozytywny wynik koncertu artystów warszawskich należy uważać zapo-

znanie się z istotnie pięknym głosem p. Czapskiej i jej inteligentną interpretacją. Po chwilowej przerwie przyniosły dopiero ostatnie tygodnie szereg ciekawszych koncertów, z których wymieniamy: recital skrzypcowy p. *Ireny Dubiskiej*, która zapoznała nas z piękną sonatą Leclaira, opracowaną na podstawie znanej publikacji Eitnera przez prof. *Ł. Kamieńskiego;* dwukrotny występ *Henri Marteau'a*, przynoszącego obok repertuaru klasycznego także szereg własnych utworów (Etiud koncertowych); koncert *Zdzisława Jahnkego*, jednego z najlepszych skrzypków polskich, u którego szlachetna interpretacja idzie w parze z fenomenalnem opanowaniem techniki.

Wielce interesującem i rzadkiem wydarzeniem artystycznem był „wieczór pieśni" p. *Lindy Kamieńskiej*. Artystka oddana wyłącznie pielęgnowaniu pieśni artystycznej, doszła w tej trudnej dziedzinie sztuki odtwórczej do godnego podziwu stopnia wirtuozerji. Wybitna muzykalność śpiewaczki, jej zrozumienie stylu i zdolność opanowania wszelkich trudności techniki śpiewackiej i stawianie jej na usługi wyrazu muzycznego, oto zalety, które składają się na niezwykle wysoki poziom interpretacji artystki. Największą uwagę skupił na siebie ostatni numer programu: cykl pieśni p. t. „Hania", kompozycji Prof. Dr. *Łucjana Kamieńskiego* (w rękopisie). Wykonali go Państwo Kamieńscy publicznie po raz pierwszy. Pieśni te (do słów poezji Rydla) wzbogacają literaturę naszą pieśniową o dzieło wysokiej wartości. Są one tworem szczerego natchnienia, które swobodnie kieruje mistrzowską ręką kompozytora. Niekiedy wysoce skomplikowana faktura tych pieśni jest tylko zewnętrzną, świetną powłoką formy, w której twórca czuje i wypowiada się tak swobodnie i treściwie. Podziwiać należy głębię nastroju i uczucia, jakie Kamieński wlał w muzykę swoją, a także i trafność charakterystyki, dalekiej od programowości w ścisłem znaczeniu, wreszcie siłę ekspresji, z jaką odmalował wiersz Rydla. „Hania" przyjętą została przez publiczność z entuzjazmem. Wystąpiła w koncercie jeszcze i p. *Gertruda Konatkowska*, pianistka wysoce uzdolniona technicznie i muzycznie. W całokształcie — wieczór wyjątkowo interesujący, jak dotąd najciekawszy w sezonie.

*

W okresie predświątecznym ruch koncertowy zmalał znacznie. Odbył się zaledwie jeden występ solistyczny: recital pianisty *Demetriescu*, który nie zdołał głębiej zainteresować ani techniką ani interpretacją. Szereg następnych koncertów należał do kategorji zespołowych. W tej liczbie dwa chórowe: koncert „Chóru Katedralnego" pod dyrekcją ks. dr. *Gieburowskiego*, z okazji Zjazdu Historyków, z programem klasycznym utworów „a capella", oraz pierwszy w sezonie występ męskiego chóru „Echo" pod batutą p. *Władysława Raczkowskiego*. Produkcje znakomitych tych zespołów stały, jak żwykle, na wysokim poziomie artystycznym. Niezwykle sympatyczną niespodzianką dla muzykalnych sfer Poznania stanowił „I Poranek kameralny" na instrumenty dęte, urządzony za inicjatywą i współdziałaniem solistów orkiestry operowej p. p. *Madeji, Sprzyszewskiego, Króla, Schneidera, Cyrkiela, Janera i Weidhaasa*. Program obejmował trio B dur op. 11 Beethovena na klarnet, wiolonczelę i fortepian, sekstet op. 71 Beethovena na klarnety, fagoty i 2 waltornie oraz dwie pieśni Schuberta „Pastuszek na skale" z tow. klarnetu i „Wszechmoc". Partję wokalną wykonała znana śpiewaczka p. *Marynowicz-Madejowa*, partję fortepianową objęła p. *Konatkowska* z doskonałem zrozumieniem gry zespołowej. Artyści zyskali wielki sukces artystyczny, który ich niewątpliwie zachęci do dalszej pracy na niwie tak bardzo u nas zaniedbanej muzyki kameralnej.

Poznańskie Konserwatorjum Państwowe pozostające pod zasłużoną dyrekcją dr. *Henryka Opieńskiego* obchodziło pięciolecie swego istnienia. Z tej okazji odbyły się dwa popisy uczniów, które należycie odźwierciadliły owocną działalność uczelni.

będąc zarazem interesującym pokazem talentów, z których niejeden rokuje jaknajlepsze nadzieje. Produkcje składały się z występów solistycznych uczniów klas: fortepianowych, skrzypcowych i śpiewu oraz z wykonania utworów zespołowych pod batutą dyr. *Opieńskiego:* Mozarta „Mała Serenada" (Eine kleine Nachtmusik) na kwintet smyczkowy dała pole do popisu zespołowi smyczkowemu, będącemu podstawą pod przyszłą symfoniczną orkiestrę uczniowską. Pergolesiego „Stabat Mater" na sola chór żeński z orkiestrą bardzo udatnem wykonaniem utwierdziło nas w przekonaniu, że zespoły konserwatorjum dojrzeją wkrótce do zadań poważnych, jako stali odtwórcy utworów oratoryjnych. W ten sposób publiczność miała możność przekonania się, jak intensywnie i celowo pracuje nasze konserwatorjum, jak pomyślnie dla rozwoju talentów ułożyły się warunki w pierwszej wielkopolskiej uczelni muzycznej.

Zygmunt Latoszewski.

WILNO

KONCERTY SYMFONICZNE I KAMERALNE. „NOWY DON KISZOT" MONIUSZKI W „REDUCIE"

Od czasu mej ostatniej korespondencji upłynęło 3 miesiące. W ciągu tego czasu nastąpiło wiele zmian w życiu muzycznem Wilna. Gdy w pierwszej połowie października jeszcze trudno się było zorjentować w chaotycznych planach różnego rodzaju „inicjatorów" to druga połowa tegoż miesiąca przyniosła zadawalniające pod każdym względem rozwiązanie przesilenia. Magistrat dotąd apatyczny wobec muzycznego życia Wilna, dzięki inicjatywie prezydenta Łokuciewskiego zdobył sie na energiczne poparcie niedzielnych poranków muzycznych w Sali Miejskiej. Poranki te o charakterze popularnym cieszą się dużą frekwencją publiczności. W Sali Teatru Polskiego gości każdej niedzieli w południe orkiestra symfoniczna pod dyrekcją *A. Wyleżyńskiego* oraz kwartet im Moniuszki. Repertuar dobiera się w ten sposób, by całość poranków miała pewne znaczenie wychowawcze. Koncerty kameralne, organizowane przez p. *Komorowicza,* odbywają się co drugą sobotę wieczorem w sali klubu handlowo-przemysłowego, przyczem frekwencja publiczności jest bardzo silna. Program obejmuje najcelniejsze utwory z zakresu muzyki kameralnej.

Te trzy imprezy mają charakter stały. Ponadto odbył się ostatnio cały szereg różnorodnych koncertów o większej lub mniejszej wartości artystycznej. Na wyszczególnienie zasługuje z pietyzmem urządzony koncert ku czci Mieczysława Karłowicza, na którym odegrano szereg utworów tego nieodżałowanej pamięci twórcy, oraz uroczysty obchód 20-lecia założenia Towarzystwa śpiewaczego „Lutnia", na którym wykonano bardzo starannie „Mildę" Moniuszki.

„Reduta" wreszcie otworzyła teatr w dniu 23 Grudnia 1925 r. „Wyzwoleniem" Wyspiańskiego. Na uwagę zasługuje doskonała w charakterze muzyka do tego dramatu p. Dziewulskiego, kierownika muzycznego Reduty. Z punktu widzenia muzycznego, zainteresował nas „Nowy Don Kiszot" A. Fredry — z muzyką Moniuszki. „Reduta" dała nam przedstawienie świetne pod każdym względem — za wyjątkiem strony muzycznej. Położono głównie nacisk na dramatyczność utworu, przez co stracił na swym charakterze operetki. Nie uważam, by eksperymenty w rodzaju umieszczania orkiestry za kulisami i powierzania śpiewnych partji osobom bez wykształcenia głosowego mogły wnieść do pojęć muzycznych cośkolwiek nowego, prócz słusznej obawy — że popieramy w ten sposób skrajny dyletantyzm muzyczny. Sytuację ratował chór w dużej mierze złożony z uczniów szkoły śpiewu prof. Ludwiga. Ten napływ głosów wyszkolonych odrazu odczuć się dał w brzmieniu chóru.

Dr T. Szeligowski.

PARYŻ

„REQUIEM" BERLIOZA. — „SALAMMBO" FLORENT SCHMITTA W „WIELKIEJ OPERZE". — „SPOTKANIE" I. IBERTA.

Wybitnem zdarzeniem na tle bieżącego sezonu muzycznego było wykonanie „Requiem" Berlioza w kościele Inwalidów. Wzięły w niem udział orkiestra Colonne'a pod dyrekcją Gabriela Pierne'go i chóry „Amicitia". O tem niebotycznem dziele pisał kiedyś jego twórca: „Gdyby zaszła kiedykolwiek konieczność spalenia całego mego dorobku artystycznego oprócz jednego utworu, to właśnie dla „Requiem" prosiłbym o litość". Partytura wymaga niezwykłej obsady: w wykonaniu bierze udział 80 sopranów i altów, 60 tenorów, 70 basów, 25 pierwszych skrzypiec, 25 drugich, 20 altów, 20 wiolonczeli, 18 kontrabasów i odpowiednia do tego ilość instrumentów dętych. Tak w „Tuba Mirum" wprowadza Berlioz 4 dodatkowe orkiestry dęte (trąby, kornety, puzony, ofiklejdy), które podczas wykonania winny być rozmieszczone na czterech przeciwległych końcach widowni. Muzyka tak potężnie zinstrumentowana miała według intencji kompozytora dać wyraz grozy Sądu Ostatecznego, przed którym nikną małostkowe sprawy ludzkie.

O pierwszem wykonaniu „Requiem" w kościele Inwalidów 5 grudnia 1837 roku pisał Berlioz do swego przyjaciela Perraut'a słowa następujące: „Wywarło ono wrażenie wstrząsające, przepotężne. To jest nareszcie dzieło, które wsławi moje imię!" Alfred de Vigny, który był obecny podczas wykonania, pisał w swym „Journal": „Ta muzyka jest piękna, okrutna, namiętna i pełna napięcia". Inaczej działa utwór Berlioza na ludzi doby obecnej. Nie wzrusza nas już w tym stopniu co dawniej, jest o wiele bardziej obcy i daleki niż analogiczne kompozycje Mozarta czy Fauré'go. Ma raczej znaczenie dokumentu swej epoki, odbijającego wybujałą indywidualność Berlioza.

Jeżeli w dziedzinie symfonicznej wywarło wykonanie utworu Berlioza nastrój wzniosłego dramatu, to w sferze operowej królowały cienie twórców, hołdujących lekkości i gracji, cechom od dawien dawna zespolonym z muzyką francuską. Stulecie „Białej Damy" Boildieu'go było obchodzone w Wielkiej Operze z należnym pietyzmem. Pozatem wystawiła dyrekcja z wielkim przepychem „Salammbo" Florent Schmitta i subtelne „Rencontres" Jakóba Iberta oraz wznowiła znane już dawniej a zawsze spotykane z zadowoleniem dzieła: „Boite a Joujoux" Debussy'ego i „Le Rève" Alfreda Bruneau.

Do dziś dnia pokutuje w naszych sferach muzycznych przekonanie, że unikanie czułostkowości i sentymentalizmu jest dowodem uległości wpływom muzyki niemieckiej. Błąd ten popełnia się bardzo często w ocenie twórczości Florenta Schmitta, który każdem swem dziełem coraz dobitniej wykazuje, że czysty styl francuski jest zaprzeczeniem wszelkiej jałowej czułostkowości. I w ostatniem jego dziele — muzyce do filmu „Salambo" — ma styl jego wszystkie cechy tej potężnej inspiracji twórczej, która wyraz swój znalazła w jego poprzednich utworach: etiudzie symfonicznej p. t. „Palais Hanté", w „Psalmie", „Kwintecie", w „Tragedji Salome" i „Antonjuszu i Kleopatrze". Podobno Wagner powiedział niegdyś z pewnym żalem do swych przyjaciół, którzy zbyt wiele uwagi przywiązywali do technicznych machinacji cwałowania Walkirji i pływania cór Renu: „Ależ odwróćcie się od sceny i zamknijcie oczy! Skupcie całą uwagę na mojej muzyce!" Florent Schmitt nie ma potrzeby zwracania się z taką apostrofą do swych słuchaczów: walory muzyki jego o całe niebo przewyższają wartość estetyczną scenarjusza, ułożonego ze znanej powieści Flauberta. Barwne ustępy tego arcydzieła natchnęły Schmitta do szeregu zamkniętych w sobie numerów muzycznych, które wiążą się w formę suity symfonicznej. Najbardziej

potężne napięcie posiadają finały poszczególnych aktów; jednakże tylko ostatni został pod względem inscenizacji ujęty w sposób, odpowiadający wartości ilustracji muzycznej.

„Spotkanie" Jakóba Iberta można również słuchać zamknąwszy oczy; słuchacz niewiele przytem straci: w treści bowiem tego baletu i w jego ujęciu scenicznem brak jest zupełnie inwencji poetyckiej. Natomiast inwencja muzyczna kompozytora, laureata ostatniej wielkiej nagrody rzymskiej, występuje tu w całej pełni. Jest to talent, po którym można się spodziewać dzieł wielkich i wartościowycb. Już wszybkości rozkwitu tego talentu, który śledzimy tutaj z wielką uwagą, tkwi zapowiedź bogatej przyszłości. Jest wprost zdumiewającem subtelne poczucie barwy u tego kompozytora i jego pewność orkiestracji. Przywiązuje on do lekkości i do gracji w muzyce taką samą wagę, jaką Florent Schmitt przywiązuje do siły ekspresji dramatycznej.

BUENOS-AIRES.

TEATRO EL COLON. KONCERTY SYMFONICZNE I KAMERALNE.

Pomiędzy wszystkiemi teatrami operowemi na terenie Argentyny króluje od szeregu lat sławny *Teatro el Colon.* Zna go świat cały, gdyż gości on zazwyczaj najwybitniejsze zespoły i najsławniejszych artystów Europy i Ameryki. W ostatnich czasach uległ on zasadniczej reorganizacji, w której wyniku stanęła na czele jego komisja artystyczna z prezesem Marcinem Noelem, kierownikiem Departamentu Sztuki w Komisji Narodowej. Teatr posiada dziś pierwszorzędną orkiestrę, doskonałe chóry i liczny, starannie wyćwiczony zespół choreograficzny. Ogólne kierownictwo reżyserji objął znany specjalista *R. Franco* dyrektorem technicznym został energiczny i inteligentny *C. Grassi.*

Wykonaniem muzycznem kierują u nas prawie wyłącznie sławni przedstawiciele międzynarodowej sztuki odtwórczej, otoczeni nimbem powszechnego uznania i wszechświatowej sławy. Słyszeliśmy ostatnio: *Ryszarda Straussa, Toscanini'ego, Weingartnera, Messagera, Ansermeta.* W roku bieżącym poznaliśmy wielki talent *Grzegorza Fitelberga,* który odniósł u nas tryumf wielki i całkowicie zasłużony.

Szereg koncertów zorganizowała w mieście naszem sławna orkiestra *Filharmonji Wiedeńskiej.* Pozatem słyszeliśmy bardzo wielką liczbę koncertów solowych i zespołowych (m. inn. doskonały *kwartet Hendlinga* z Stuttgartu i *Kwartet Londyński).*

Ze stałych organizacji koncertowych stolicy przejawiły największą energję organizacyjną: *Narodowe Towarzystwo Muzyczne,* założone przez kompozytorów argentyńskich, *„La Wagneriana"*, najpotężniejsza organizacja muzyczna w kraju, licząca przeszło 2.000 stałych członków, której działalność prowadzona umiejętnie i energicznie przez p. *Grassi'ego,* przynosi wielki pożytek naszej kulturze muzycznej, *„Diapason"*, zrzeszenie o zabarwieniu raczej towarzyskiem, jednoczącem na terenie zainteresowań muzycznych przedstawicieli naszej arystokracji, *„Asociacion Cultural de Conciertos"*, *„Cociedad Filharmonica"* i szereg mniejszych o lokalnem znaczeniu zrzeszeń i klubów.

Muzykę kameralną hoduje z największym pietyzmem *„Cuarteto de la Wagneriana"* (pp. Pessina, Gambuzzi, Morpurgo) i *trio (Gonzáles, Bolognini, Vilaclara).* Artyści, należący do tych zespołów, posiadają wielkie zasoby zapału i wysokie kwalifikacje artystyczne.

W porównaniu z życiem muzycznem miast prowincjonalnych, które nie jest bynajmniej zbyt ospałe, uderza ruch muzyczny stolicy swem napięciem i różnorodnością swych przejawów.

Ernesto de la Guardia.

NOWE WYDAWNICTWA.

A. KSIĄŻKI.

STANISŁAW KAZURO. POLSKA PIEŚŃ LUDOWA (Gebethner & Wolff 1925)

Niewielkie to dzieło nie ma pretensji do naukowości ani do jakiegoś systemu. Jest to raczej szereg luźnych, ulotnych refleksyj na bieżące tematy naszego życia muzycznego. Są one przesiąknięte skrajnym indywidualizmem, który nawet położył zbyt jaskrawe piętno subjektywne na niektórych twierdzeniach autora. Jednakże zasadnicza myśl autora i te przesłanki, na jakich się on w swych wywodach opiera, są całkowicie słuszne.

Zdaniem p. Kazury „do tego, by muzyka była polska, trzeba znać pieśń ludową od Bałtyku do Karpat i od Warty do Wileńszczyzny". Pieśń ludowa jest „żywym tworem, zbudowanym z krwi tętniącego serca". Ona to właśnie kryje w sobie podstawę twórczości muzycznej narodu i jest fundamentem, na którym budować można przyszłość jego muzyki.

W konkluzji nawołuje autor czynniki rządowe i ogół społeczeństwa polskiego do wspierania kultury śpiewaczej w kraju i tych organizacyj, które działalność swą poświęcają hodowaniu tradycyj polskiego śpiewu chórowego.

PAMIĘTNIK PIERWSZEGO ZJAZDU TOW. ŚPIEWACZYCH WOJ. KIELECKIEGO (KIELCE 1925).

Ozdobnie wydana broszura zawiera oprócz części aktualnej, poświęconej działalności organizacji śpiewaczych na terenie Województwa Kieleckiego, i oprócz programu rozumowanego uroczystego koncertu, także kilka interesujących artykułów na tematy, nie pozbawione znaczenia dla szerszego ogółu, interesującego się kwestjami muzycznemi.

Prof. Dr. Adolf Chybiński zamieścił artykuł p. t. „W sprawie regjonalizmu muzycznego w Polsce". Regjonalizmem nazywa znany muzykolog „dążenie, którego zadaniem jest zbadanie odrębności poszczególnych ziem", składających się na całość terytorjum Państwa. „Nikt z nas nie pragnie niczego bardziej jak odrębności i swoistości". Doskonałym środkiem dla osiągnięcia tych cech w muzyce polskiej byłby właśnie twórczy regjonalizm kompozytorów, ten regjonalizm, w którym „dusza danej ziemi wyraża się wszechstronnie, głęboko, interesująco, odrębnie, artystycznie, przedewszystkiem artystycznie". Dowodem tego, że „skierowanie muzycznej myśli polskiej w stronę takich problemów twórczych przyczyniłoby się do odświeżenia jej", są, według autora artykułu „mazurki fortepianowe największego z żyjących kompozytorów polskich Karola Szymanowskiego, będące znamiennym zwrotem w jego twórczości".

Artykuł techniczny o „Zespołach źle brzmiących" zamieścił w „Pamiętniku" prof. St. Kazuro, który jest tego zdania, że „przyczyny źle brzmiących zespołów należy doszukiwać się w niemuzykalności jednostek, w nich biorących udział, a głównie w chórmistrzu". Treść „Pamiętnika" uzupełniają „Uwagi" T. Bartkiewicza i obszerny dział informacyjny.

(—)

Dr. J. HANDSCHIN. MUSSORGSKI (Allgemeine Musikgesellschaft in Zürich).

Jest to według określenia autora, tylko „próba wstępu" do dzieła wielkiego nowatora muzyki rosyjskiej. Pomija ona szczegóły biograficzne, daty, tytuły, ale z wielką wnikliwością zgłębia istotę stylu Musorgskiego. Podnietą twórczości jego była miłość do ludu i do dzieci. Tkliwość łączyła się z jaskrawym realizmem, który niekiedy miał przedziwne odblaski wybujałej fantastyki. Autor wykazuje te cechy talentu Musorgskiego w jego dziełach. Jednocześnie, dając tło epoki kompozytora, wyjaśnia autor powody zapoznawania tego świetnego talentu przez współczesnych.

DE RENSIS. ANIME MUSICALE. (Rome).

W szeregu barwnych rozdziałów, składających się na całość tego dzieła, daje autor analizę elementów muzycznych w twórczości Annunzia, Lenau'a, George Sand, Nencioni, Orani i inn. Być może zbyt wielką jest domieszka literackości w wykładzie autora, jednakże książkę jego czyta się jednym tchem a jest ona w dodatku o tyle pożyteczna, że raz jeszcze wykazuje pokrewieństwo między poszczególnemi dziedzinami sztuki.

B. NUTY.

WŁADYSŁAW BURKATH. ZBIÓR KOLĘD POLSKICH. I—II Nakład Księgarni Św. Wojciecha).

Opracowania p. Burkata mają jedną zaletę niesporną: są dokonane ze znajomością techniki fortepianowej i stylu transkrypcyjnego. Nie sięgają one granic wirtuozostwa i nie są zbytnio trudne; zakres środków, jakie wprowadza autor tych przeróbek, jest jednakże dość znaczny. Inwencja jego wprawdzie obraca się w kole znanych już efektów pianistycznych ale posiłkuje się niemi zręcznie, zdradzając dobry smak i przeważnie unikając zwrotów stereotypowych.

Szata dźwiękowa, w jaką przystroił p. Burkath śpiewy kolendowe, jest naogół skonstruowana dość zręcznie. Harmonika jest urozmaicona, mimo że nie odznacza się ani oryginalnością ani większym polotem inwencji. Efekty imitacyjne i kontrapunktyczne wprowadza autor z umiarem, nie gmatwając zbytnio linji tematycznej każdego poszczególnego fragmentu.

Jednakże bliższe poznanie strony muzycznej zbiorów kolendowych p. Burkatha nasuwa przypuszczenie, że praca ta nie daje jeszcze pełnej miary jego zdolności. W udanej naogół całości dostrzec może ucho niejednej jeszcze chropowatości tak w prowadzeniu głosów jak i w planach modulacyjnych. Oko zaś stwierdza w ortografji tego dziełka szereg pomyłek dość zasadniczych.

Z punktu widzenia czystości stylu różne możnaby znów skierować objekcje do autora przeróbek. Prymitywizm i lapidarność motywiki ludowej źle się łączą z akademicką techniką kompozycyjną. Przemyślne konstrukcje formy (tak w pojęciu wertykalnem jak i horyzontalnem) kłócą się najczęściej ze stylem tej muzyki. Wymaga on i w dziedzinie harmonji odpowiednika swej prostoty i bezpośredniości. Dlatego też melodje kolendowe, wplecione w zbyt barwne i nabrzmiałe ramy, najczęściej tracą swój istotny charakter. Akademizm wypacza go — rzecz ciekawa! — w sposób nawet o wiele niebezpieczniejszy niż najbardziej krańcowy styl symplistyczny kompozytorów młodszej generacji.

Ale zapewne, pisząc swe dziełko, nie nosił się autor ze zbyt wysoko sięgającemi intencjami. Chodziło mu zapewne o wzbogacenie repertuaru fortepianowego, opartego na czystej nucie ludowej. Przyznać należy, że zadaniu temu całkowicie sprostał.

M. G.

K. B. JIRAK. Op. 24. VEČER a DUŠE. Op. 25. NA ROZHRANI. (Universal-Edition).

Dwa te utwory, pochodzące, jak widać z ich numeracji, z tego samego mniej więcej okresu, różne mają jednak zabarwienie stylistyczne. Utwór pierwszy, będący zbiorem pieśni do słów Otokara Fischera, jest utrzymany w stylu nawskróś lirycznym. Niekiedy liryzm ten przywodzi na myśl świetne tradycje liryki romantycznej, niekiedy jest w wyrazie bardziej spółczesny i zawiera w sobie takie kolorystyczne odcienie, które są znakiem nowej epoki w pieśniarstwie (np. w „Labirynt Svĕta", „Vecne mladi").

Cykl drugi (op. 25), pisany na sam fortepian, ma wyraźniejsze znamiona opisowe. Jego części: „Ukolebałka", „Pochod" już w swym rysunku rytmicznym dają poniekąd świadectwo o kolorystycznych intencjach autora.

Muzyka obydwu kompozycyj świadczy o niepospolitej inwencji i o subtelnym smaku artystycznym. Autor rozporządza bardzo bogatą skalą efektów rytmicznych i harmonicznych. Umiejętnie kojarzy logikę ściśle tonacyjną z kombinacjami atonalnemi, które wprowadza śmiało, ale z niezachwianem poczuciem miary, już to jako łączniki modulacyjne już to jako barwne kompleksy dźwiękowe, grające rolę kontrastów.

(mg.)

PRZEGLĄD PRASY

DZIENNIK KUJAWSKI. Obszerne artykuły, poświęcone Palestrinie i jego dziełom z okazji 400-lecia urodzin zamieścili St. Frycz („Musicae princeps")i W. S't'y ś.

IL. KURJER CODZIENNY. Prof. dr. Zdzisław Jachimecki pisze o „kilku nowych polskich kompozycjach kameralnych": kwartecie K. Szymanowskiego, (który, będąc „górną i potężną indywidualnością", przyczynia się do wzbogacenia skali dźwiękowej), o kwartecie L. Różyckiego, („posiadającego rozlewną melodyjność i wrodzoną łatwość wypowiedzenia się"), o kwartecie T. Jareckiego, sonacie skrzypcowej Ł. Kamieńskiego i inn.

KURJER PORANNY. Karol Stromenger w dłuższym artykule polemicznym, wymierzonym przeciwko gospodarce operowej wywodzi, że nie da się ona naprawić metodami salonowemi. „A choćby już same deficyty operowe wołają o otrzeźwienie w ratuszu, po kontredansie niekompetencji z feudalnemi zachciankami. Otrzeźwienie, np. w postaci... komisarza rządowego!".

KURJER POZNAŃSKI. Pismo to, poświęcające wiele uwagi i miejsca życiu muzycznemu Polski i krajów obcych, zamieściło oprócz niezwykle bogatej kroniki, szereg interesujących artykułów, z których wymieniamy: „Polska historja muzyki i muzykologja". Ł. Kamieńskiego (bilans prac muzykologicznych bież. stulecia), „Na cztery ręce" A. Chybińskiego (w którym autor wskazuje wszystkim miłośnikom muzyki, odczuwającym zastój naszego ruchu koncertowego, na znaczenie praktyczne „wyciągu fortepianowego").

KURJER WARSZAWSKI. Paula Lamowa zamieściła dłuższy artykuł o Palestrinie z okazji 400-lecia urodzin mistrza.

NASZ PRZEGLĄD. W artykule „Resumé" podprowadza M. Centnerszwer dotychczasowy bilans sezonu muzycznego. Prof. Leopold Godowski przytacza w swym wywiadzie szczegóły, dotyczące powstania Konserwatorjum w Jerozolimie.

NOWA REFORMA. Zdzisław Jachimecki w dłuższym artykule p. t. „Z chopinologji zagranicznej" omawia m. inn. dwa głosy o Chopinie, jakie ukazały się w „Muzyce": „Impresje" Maurycego Ravela („Muzyka Nr. 3 rok 1925) i odnośny ustęp z artykułu Béli Bartóka („Muzyka" Nr. 6 rok 1925).

POSTĘP. W art. p. t. „ O rodzimą kulturę muzyczną" dowodzi autor (p. J. St.), że „szersze warstwy społeczeństwa polskiego czują potrzebę muzyki jako codziennej strawy duchowej". Edward Wrocki w art. „Umuzykalnienie a czytelnictwo" podnosi zasługi redagowanego przez siebie czasopisma „Wiadomości Muzyczne" i swej rozprawy p. t. „Nekropol Muzyczny", pracy, jakiej „nie zna nawet europejska historjografja muzyczna". Artykuł ten ukazał się okólnie w szeregu pism prowincjonalnych, jak np. „Dziennik Kujawski", „Dziennik Płocki", „Słowo" (Grodno) i in.

RZECZPOSPOLITA. W artykule p. t. „Cierniste drogi twórczości operowej polskiej" omawia Adam Wieniawski bolączki repertuaru operowego; zdaniem autora do sanacji stosunków może się przyczynić „jedynie pieczołowita opieka władz nad twórczością rodzimą i odpowiedzialna, kompetentna i stała Komisja Kwalifikacyjna".

SŁOWO POMORSKIE. Józef Ruchniewicz przytacza w art. „Chopin w Toruniu" interesujące szczegóły o pobycie mistrza w tem mieście w 1825 r.

WARSZAWIANKA. Stanisław Niewiadomski podprowadza bilans muzyczny roku ubiegłego, przytaczając najwybitniejsze wydarzenia muzyczne w kraju i manifestacje muzyki polskiej poza jego granicami. W art. „O naszych pismach perjodycznych poświęconych muzyce" omawia prof. St. Niewiadomski m. in. kwestję nadmiaru organów muzycznych w kraju („bo u nas zawsze już tak być musi, że każdy szczęśliwy krok znajduje naśladowcę, bez względu na istotną potrzebę i na siłę nowego czynnika...").

SZTUKA I ŻYCIE Nr 1. W. Elektorowicz w art. „Popularyzacja muzyki" omawia szczegółowo plan koncertów popularnych, szerzących zamiłowanie do muzyki w społeczeństwie polskiem.

ŻYCIE TEATRU. O ilustracji muzycznej w teatrze pisze Paula Lamowa, która dochodzi do wniosku, że forma ilustracji teatralnej zastąpić może w przyszłości dawne formy muzyki scenicznej.

ECHO MUZYCZNE (Chicago). Nr 12. Grudzień. Red. B. I. Zalewski kreśli swe wrażenia z podróży do Polski. Treść muzyczną zeszytu uzupełnia przedruk szkicu M. Surzyńskiego o ś. p. ks. Gruberskim.

LWOWSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE i LITERACKIE (organ Polskiego Zw. Muz.-Pedagogów we Lwowie). Nr 3. Grudzień. Część muzyczna zawiera ostrą apostrofę pod adresem krytyki operowej lwowskiej, której anonimowy autor zarzuca ignorancję i snobizm. Interesującą korespondencję z Berlina zamieszcza dr Steinberger.

MIESIĘCZNIK DLA ORGANISTÓW (org. Zw. Org. Archidjec. Gniezn.-Poznańskiej). Listopad—Grudzień Nr 11—12. Zygmunt Latoszewski. Jan Sebastian Bach. Serożyński-Skarszewy. Jakie pisma muzyczne powinien czytać organista.

PRZEGLĄD MUZYCZNY (organ Zjedn. Polsk. Zw. Śpiew.) Nr 23. Grudzień. Poświęcony Palestrinie (z okazji 400-lecia urodzin). I. F. podaje życiorys mistrza, dr A. Chybiński bada wpływy Palestriny na życie muzyczne w dawnym Krakowie, ks. dr Gieburowski daje zwięzłą analizę stylu palestrinowskiego.

WIADOMOŚCI MUZYCZNE (organ Warszawskiego Związku Muzyków) Nr 9 Grudzień. Jan Głowacki kreśli sylwetkę Henryka Melcera. L. M. Rogowski w szkicu p. t. „O muzyce Polskiej" stwierdza, że „prawdziwe uznanie na całym świecie zdobyć możemy tylko twórczością na wskroś własną". Treść numeru uzupełnia dalszy ciąg monografji A. Chybińskiego i kronika.

DER AUFTAKT. Nr. 11—12 (Listopad—Grudzień). Ciekawe refleksje o pokrewieństwie muzyki prymitywnej z wysoce wyrafinowanym egzotyzmem w muzyce nowoczesnej snuje Erwin Felber.

FIAMMA. Nr. 10—11 (Listopad—Grudzień) Dłuższą rozprawę o operze Straussa „Ariadna" zamieszcza G. M. Ciampelli. Uwagi o „Kulturze śpiewackiej" rzuca Bardolfo. Treść wytwornie wydanego numeru uzupełniają korespondencje i kronika.

LA REVUE MUSICALE Nr 2. Grudzień. Jest to numer specjalny, całkowicie poświęcony Ernestowi Chausson'owi. Na treść tego obszernego, pięknie wydanego zeszytu składają się artykuły: Ch. Du Bos'a, G. Samazeuilh'a, M. Boucher'a, A. Hoerée, I. Gallard'a, listy Chausson'a do Ysaye'go, V. d'Indy'ego, de Rayssac'a, Poujard'a, Lerolle'a i szczegółowy wykaz dzieł mistrza.

MUSIKBLAETTER DES ANBRUCH Nr 10. Grudzień. Treść numeru rozpoczynają dwa dłuższe studja: O. von Riesemanna o małoznanej operze Musorgskiego „Salammbô" i M. Wiesengrund-Adorno o operze Albana Berga p. t. „Wozzeck", która obecnie weszła na repertuar szeregu teatrów niemieckich. H. H. Stuckenchmidt w swych „Uwagach o najmłodszej muzyce francuskiej" rozpoczyna wykład od apoteozy... Satiego („sztuka jego jest nietylko najbardziej wybitna na tle nowej muzyki francuskiej ale jest najbardziej pouczającą z całej twórczości współczesnej"). Rozdział czwarty tego szkicu poświęcony jest Janowi Wienerowi, którego autor uważa za jednego z najzdolniejszych kompozytorów doby obecnej. Interesujący wywiad z propagatorem atonalizmu J. M. Hauerem zamieszcza P. Stefan.

REVISTA DE LA ASSOCIACION WAGNERIANA de Buenos Aires. Nr 14. Październik. Na treść tego numeru, poświęconego przeważnie wydarzeniom aktualnym (premjery, koncerty i t.d.) składa się fragment z „A travers Chant" Berlioza i uwagi o Szopenie w związku z cyklem koncertów Brailowskiego.

SVETA CECILIJA. Nr. 6 (Listopad—Grudzień). Kosta Manojlović daje analizę właściwości etnograficznych melodji ludowych Jugosławji; studjum uzupełniają interesujące przykłady nutowe. W dziale korespondencji, obejmującym kraje słowiańskie, zwraca uwagę brak sprawozdania z życia muzycznego w Polsce.

THE MUSICAL TIMES. Nr. 994 (Grudzień). Dalszy ciąg rozprawy Matthew Shirlaw o istocie harmonji zawiera szereg interesujących przykładów z Straussa Debussyego etc., które autor analizuje na tle dawnych tradycyj harmonicznych. Złośliwe uwagi o krytyce muzycznej rzuca Arthur Frogatt, który za punkt wyjścia ich bierze aforyzm (Straussa?) treści następującej: „przeciętny krytyk jest parazytą, żyjącym kosztem artystów".

ZEITSCHRIFT FUER MUSIK. Nr. 12 (Grudzień). W artykule „Musik und Arbeit" wyraża się autor Wilhelm Heinitz sceptycznie o projekcie zrealizowania w praktyce znanej teorji Büchnera o dodatnim wpływie muzyki na wydajność produkcji na fabryce. Znamienną polemikę o zadaniach i o akcji „Gewandhausu" prowadzą dyr. W. Furtwängler i red. A. Heuss.

Redakcja prosi osoby zainteresowane o nadsyłanie pism, artykułów i wzmianek.

KRONIKA.

POLSKA.

* Kryzys personalny w Teatrach Miejskich zakończony został mianowaniem na stanowisko gen. dyrektora znanego historyka **Artura Śliwińskiego.** Z nominacją tą wiąże świat muzyczny stolicy nadzieje sanacji organizmu operowego.

* Opera Warszawska wystąpiła z wznowieniem opery „Sprzedana Narzeczona" Smetany; najbliższem wznowieniem będzie „Straszny Dwór", którego opracowanie spoczywa w ręku dyr. E. Młynarskiego.

* **Sekcja Kompozytorów Współczesnych** zapowiada w sezonie bieżącym zebrania członków i wprowadzonych gości (audycje muzyczne). Odbywać się będą one 2 razy w miesiącu; pierwsze wyznaczone zostało na 16 stycznia. W porozumieniu z Wydz. Oświaty i Kultury odbędzie się cykl kompozytorski Sekcji w Konserwatorjum.

* **Łódzka Orkiestra Filharmoniczna** obchodziła uroczystym koncertem jubileuszowym pod dyr. T. Mazurkiewicza i Br. Szulca dziesięciolecie swego istnienia. Sprawozdanie z jubileuszu zamieszczone będzie w najbliższym numerze „Muzyki".

* **Odczyty.** Henryk Opieński wygłosił we Lwowie odczyt p. t. „Psychologja współczesnego modernizmu". Zdzisław Jachimecki zorganizował w Poznaniu prelekcję-koncert (z udz. p. Onyszkiewiczowej), poświęcony twórczości K. Szymanowskiego.

AMERYKA.

* **Stulecie opery w Ameryce** obchodzone było uroczyście w Metropolitain Opera House (New York) i Chicago Civic Opera. Pierwszem przedstawieniem operowem w Ameryce był „Cyrulik Sewilski" odegrany w „Park Theatre" w New Yorku, przez zespół operowy Garcia.

* **Orkiestra filharmoniczna** w **Filadelfji,** zaliczana dziś do najświetniejszych zespołów symfonicznych Ameryki, obchodziła 25-ciolecie swego istnienia uroczystym koncertem pod dyrekcją obecnego jej kierownika Leopolda Stokowskiego; solistą koncertu był świetny pianista Ossip Gabriłowicz, który grał na koncercie inauguracyjnym orkiestry przed 25 laty; program koncertu był powtórzeniem programu inauguracyjnego.

* Zwyczajem kilku lat ubiegłych odbył się w Rochesterze z inicjatywy znanego mecenasa — „Króla Kodaków" Eastmana, założyciela Konserwatorjum i Filharmonji **doroczny konkurs symfoniczny** dla kompozytorów amerykańskich.

ANGLJA.

* Wielbiciele znanego kapelmistrza angielskiego **Sira Henryka Wooda** założyli Towarzystwo, mające na celu zebranie specjalnego funduszu, który umożliwiłby temu kapelmistrzowi odbycie większej ilości prób z orkiestrą, w warunkach dzisiejszych nie mającej możności dostatecznego opracowania swych programów koncertowych.

* **Nellie Melba** ustąpiła z Opery Covent Garden, w której pozostawała przez ostatnie 36 lat. Swe bogate wspomnienia artystyczne skreśliła sędziwa artystka W „Narodnim Divodlo" w Pradze z niezwykłem zainteresowaniem w Anglji. Na pamiątkę swej długiej pracy w operze ofiarowała śpiewaczka swe popiersie, dłuta Sira B. Mackennala, które umieszczone będzie w kuluarach teatru.

* **Nowy teatr operowy** pod dyrekcją Niny Garelli, złożony z ensemblu włoskiego, ma powstać w Londynie przy poparciu finansowem rządu włoskiego.

WŁOCHY.

Rocznica zgonu Pucciniego obchodzona była uroczyście we wszystkich większych miastach włoskich.

* Z inicjatywy Guido M. Gatti, red. „Il Pianoforte" odbędzie się w Turynie **cykl koncertów symfonicznych,** na których oprócz stałego dyrygenta Guy wystąpią: R. Strauss, B. Molinari, Réné-Baton, Scherchen, Ansermet, Goossens.

* **Następcą Ottorina Respighi'ego** na stanowisku dyrektora konserwatorjum Św. Cecylji w Rzymie zamianowany został Giuseppe Mule, b. dyrektor konserwatorjum w Palermie.

EGIPT.

* **Pietro Mascagni** objął stanowisko dyrektora Opery Państwowej im. Mohamed Ali w Aleksandrji.

AUSTRJA.

* Towarzystwo Muzyczne w Salzburgu, które organizuje doroczne festivale prze-

chodzi obecnie **ciężkie przesilenie finansowe** w związku z wystawieniem własnego gmachu teatralno-koncertowego. Niemniej jednak odbędą się i w roku bieżącym uroczystości muzyczne, zorganizowane na imponującą skalę.

* W prywatnych zbiorach pewnego mecenasa wiedeńskiego **odnaleziony został manuskrypt pieśni Schuberta** „Do Laury", który uważany był za zaginiony.

NIEMCY.

* **Dymisja Maksa von Schillingsa,** zasłużonego intendenta Opery Państwowej, znanego kompozytora i kapelmistrza, wywołała znaczne wrzenie w kołach muzycznych Rzeszy. Z dniem każdym powiększa się liczba protestów organizacji muzycznych i wybitnych artystów. Istnieje jeszcze nadzieja, że rozporządzenie ministerjalne, odwołujące intendenta, zostanie cofnięte.

* **Ryszard Strauss** zajęty jest nową operą do tekstu Hofmannstala, która nosić będzie tytuł **„Egipska Helena".**

DANJA.

* Opera Królewska wystawiła po raz pierwszy w Danji **„Pelleesa i Melisande" Debussy'ego.** Arcydzieło nie osiągnęło jednak większego sukcesu, aczkolwiek wykonane zostało z należnym pietyzmem.

FRANCJA.

* Słynny kompozytor **Paweł Dukas** rozpoczął wykłady nauki kompozycji w „Ecole Normale de Musique" w Paryżu.

* Śpiewaczka belgijska Wybaury-Detilleux oskarżyła współpracownika tygodnika „Menestrel" o **stronniczość krytyki** jej występu paryskiego. Sąd apelacyjny zatwierdził uniewinniający wyrok I-ej instancji, zaznaczając w swych motywach że „przedstawiciele krytyki, działający w dobrej wierze, korzystają z nieograniczonych praw w swej dziedzinie i nie mogą odpowiadać za skutki recenzji".

NORWEGJA.

* Znany Kapelmistrz **Georg Schneevoigt** otrzymał od Króla Krzyż Komandorski Św. Olafa za zasługi położone dla kultury muzycznej Norwegji.

SZWAJCARJA.

* Opera Miejska w Zurychu wystawiła z wielkiem powodzeniem **nową operę Volkmara Andreae'go p. t. „Casanova",** osnutą na czterech epizodach z pamiętników Casanovy. Muzyka Andreae'go, kojarząca pierwiastki dramatyczne z szczegółami parodystycznemi (walce etc.), zyskała wielkie uznanie.

ROSJA.

* Mieszkanie, w którem przez ostatnie lata swego życia zamieszkiwał Aleksander Skriabin, zostało zamienione na **muzeum skriabinowskie.**

CZECHY.

* W „Narodnim Divadlo" w Pradze odbyło się **900-ne przedstawienie „Sprzedanej Narzeczonej"** Smetany. Zarząd miasta wystawia w porozumieniu z kołami muzycznemi stolicy pomnik wielkiego mistrza czeskiego na pl. Masaryka.

HISZPANJA

* **Opera Królewska (Teatro Real)** w Madrycie, obchodząca w roku bieżącym 75-lecie swego istnienia, została zamknięta na czas dłuższy z powodu wadliwości konstrukcji budynku teatralnego, stojącego na terenie piaszczystym.

POLSKA MUZYKA ZAGRANICĄ.

* **Karol Szymanowski** udał się do Winterthur (Szwajcarja) na posiedzenie Jury M. T. M. W., do którego przesłane zostały uprzednio przez Sekcję Polską Towarzystwa następujące utwory: Karłowicza („Stanisław i Anna"), Różyckiego („Kwartet" i „Tańce Polskie"), Rogowskiego („Fantasmagorje"), Kamieńskiego („Sonata"), Jareckiego („Kwartet"), Tansmana („Danse de la Sarcière").

* W Glazgowie i Edinburgu odbył się z wielkiem powodzeniem szereg koncertów symfonicznych pod kierunkiem dyr. **Emila Młynarskiego** z udziałem **I. Dubiskiej i W. Łabuńskiego.** Dyr. Młynarski zaproszony został na dłuższe tournée w roku przyszłym.

* **Pan Twardowski" L. Różyckiego** wystawiony został z powodzeniem w Teatrze Narodowym w Zagrzebiu. Sprawozdanie z tej premjery zamieszczone zostanie w następnym numerze „Muzyki".

* Chimére", **nowy utwór Tadeusza Jareckiego** wykonany został w Filadelfji pod dyrekcją Leopolda Stokowskiego.

* **Moniuszki tańca z op. „Halka" i Karłowicza poemat „Powracające Fale"** wykonane zostały po raz pierwszy w Ameryce (w Filadelfji), z wielkiem powodzeniem przez dyr. Artura Rodzińskiego.

* Koncert poświęcony **fortepianowej muzyce polskiej** zorganizowany został w Morawie Ostrawskiej przez znaną pianistkę Marję Mirską.

ROZMAITOŚCI.

KONKURSY MUZYCZNE „MUZYKI"

W numerze 10-m (1925 r.) naszego pisma ogłosiła redakcja konkurs na utwór muzyczny dla dodatku nutowego „Muzyki". Termin nadsyłania prac konkursowych kończy się 1 marca 1926 r. Jedynym warunkiem, jakiemu odpowiadać powinna kompozycja, jest jej długość, która przekraczać nie może rozmiaru dodatku (2-ch kolumn druku); rodzaj kompozycji i jej forma pozostają całkowicie do uznania kompozytorów. Nagrody konkursu wynoszą: 250 zł. (I-a), 150 (II-a) i 100 (III-a). Niezależnie od tego konkursu wprowadziliśmy w numerze bieżącym nowe „konkursy muzyczne", dotyczące już nie twórczości muzycznej a znajomości literatury muzycznej (oczywiście w jej najbardziej ważnych przejawach). Obydwa przytoczone fragmenty zaczerpnięte zostały z dzieł wybitnych i znanych twórców. Nagroda tego konkursu wynosi 100 złotych i wypłacona będzie pierwszemu z czytelników „Muzyki", który nadeśle do redakcji nazwisko autorów i tytuły dzieł, z jakich zaczerpnięte zostały przytoczone w naszym dodatku ilustracyjnym fragmenty nutowe.

TRYBUNA CZYTELNIKÓW.

Od następnego numeru naszego pisma wprowadza Redakcja nowy ten dział, mający na celu nawiązanie jaknajbliższej łączności z ogółem czytelników naszego pisma. W dziale tym zamieszczane będą w miarę możności listy prenumeratorów i jednocześnie dawane będą odpowiedzi na zapytania w tych listach zawarte.

KONIEC CZĘŚCI REDAKCYJNEJ Nr. 1 „MUZYKI".

Red. i Wyd.: M. GLIŃSKI. Red. i Adm.: Warszawa, Kapucyńska 13. Tel. 406-50

Redaktor Naczelny przyjmuje we wtorki i piątki od 6-ej do 7-ej pp.

Redaktorowie zamiejscowi: w Krakowie — prof. dr. Z. JACHIMECKI (Grodzka 47), we Lwowie — prof. dr. A. CHYBIŃSKI (Kalecza 20), w Poznaniu — prof. dr. Ł. KAMIEŃSKI (Libelta 12) w Wilnie — dr. T. SZELIGOWSKI (Bakszta 10 9).

Biura zagraniczne „MUZYKI": we Francji — Paris XIV, 23 Rue Boissonade (Red. F. ŁABUŃSKI), we Włoszech—Milano, Corso Magenta 88 (Red. Prof. I. TURCZYŃSKI), w Austrji—Wien IX, Severingasse 3 (Red. Prof. I. WOLFSOHN), w Ameryce—Washington, Congress Library, Music Division (Red. Dr. ALICJA SIMONÓWNA).

Druk i ilustracje wykonano w Drukarni Ministerstwa Spraw Wojskowych — Przejazd 10.